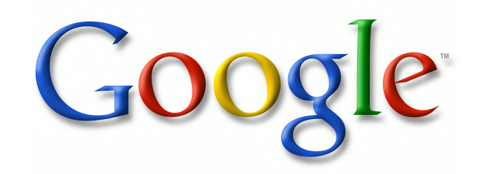


BIOGRAPHIE

DES

PLUS CÉLÈBRES ARCHITECTES,

DE 1050 A 1800.

II.

OUVRAGES DE M. QUATREMÈRE DE QUINCY,

QUI SE TROUVENT CHEZ LE MÊME LIBRAIRE.

MONUMENS ET OUVRAGES D'ART ANTIQUES RESTITUÉS d'après les descriptions des écrivains grecs et latins, et accompagnés de dissertations archéologiques; 2 volumes grand in-4°, papier vélin, avec 13 planches, dont 3 coloriées. . . . . 50 fr.

LE JUPITER OLYMPIEN, ou l'art de la Sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue; ouvrage qui comprend un Essai sur le goût de la Sculpture Polychrôme, l'analyse explicative de la Toreutique, et l'histoire de la Statuaire en or et en ivoire chez les Grecs et les Romains; avec la restitution des principaux monumens de cet art, et la démonstration pratique ou le renouvellement de ses procédés mécaniques. 1 vol. grand in-folio, avec 31 planches, dont plusieurs coloriées. . . 200 fr.

ESSAI sur la nature, le but et les moyens de l'Imitation dans les beaux-arts; 1 volume grand in-8°. . . . . 8 fr.

Sous presse, la *seconde édition* de:

HISTOIRE DE LA VIE ET DES OUVRAGES DE RAPHAEL, 1 vol. in-8°.

IMPRIMÉ CHEZ PAUL RENOUARD, RUE GARENCIÈRE, N° 5. F. S.-G.

HISTOIRE

DE LA VIE ET DES OUVRAGES

DES

PLUS CÉLÈBRES ARCHITECTES

DU XIe SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU XVIIIe,

ACCOMPAGNÉE

DE LA VUE DU PLUS REMARQUABLE ÉDIFICE DE CHACUN D'EUX,

PAR M. QUATREMÈRE DE QUINCY,

DE L'INSTITUT ROYAL DE FRANCE (ACADÉMIE ROYALE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES),
SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

TOME SECOND.



PARIS.
JULES RENOUARD, LIBRAIRE,
RUE DE TOURNON, N° 6.

1830.

TABLE

DES VIES DES ARCHITECTES,

ET DES PLANCHES

CONTENUES DANS LE SECOND VOLUME.

PALLADIO.

50 100 Palmes

PLAN ET ÉLÉVATION DU PALAIS TRISSINI.

PALLADIO.

HISTOIRE

DE LA VIE ET DES OUVRAGES

DES PLUS CÉLÈBRES

ARCHITECTES.

PALLADIO (ANDRÉ),

NÉ A VICENCE EN 1518, MORT EN 1580.

On voit par la date de la naissance de Palladio, et dès-lors par celle de l'époque à laquelle il put commencer de se livrer à l'exercice de l'architecture, que déjà depuis plus d'un siècle, cet art, affranchi de la barbarie du moyen âge, avait été rappelé à ses anciens principes, à ses véritables types et aux traditions du goût des anciens. Déjà en effet, par les études, les exemples et les efforts successifs des plus célèbres artistes nés dans le quinzième siècle, il avait atteint peut-être son plus

haut degré. Du moins est-il certain que les ouvrages de Brunelleschi, de Léon Batista Alberti, de Bramante, de Balthazar Peruzzi, de San Micheli, des deux San Gallo, devaient offrir aux successeurs de ces artistes une carrière déjà parcourue avec tant d'éclat, que de nouveaux succès y devenaient plus difficiles. Lorsque les premières places semblent avoir été déjà toutes occupées, il est assez naturel à ceux qui surviennent, ou de se faire les suivans de leurs prédécesseurs, ou de se créer une fausse célébrité, par la nouveauté qu'on demande à l'esprit de caprice et de bizarrerie.

André Palladio eut l'avantage d'échapper à ce double écueil. Après tant d'habiles originaux, il sut encore non-seulement être original, mais devenir le modèle sur lequel se sont réglés la plupart de ceux qui, dans plus d'un pays, ont fait briller l'art de l'architecture. Son goût devint dominant en Europe, et il a donné son nom à une manière qui, depuis lors, n'a point eu de rivale; tant il est vrai que, dans tous les arts, il y aura toujours une place nouvelle pour l'homme à qui la nature aura donné le secret de voir, de sentir et de penser par lui-même.

On doit avouer cependant que, pour ce qui regarde l'architecture, il faut encore à l'artiste, outre le génie, des circonstances propices au développement de l'art, c'est-à-dire qui rendent, avant tout, ses produits nécessaires aux besoins du temps et de la société qui en réclameront l'emploi. Or, rien de plus variable que l'action de cette cause première. Les noms des grands architectes que nous venons de citer font assez connaître, par le nombre et la nature des vastes édifices civils ou religieux

qu'ils élevèrent à l'envi, une époque où l'architecture était réputée un des premiers besoins des sociétés d'alors, et où le zèle des grands et des riches rivalisait avec celui des gouvernemens. De là cette multitude d'ouvrages mémorables qui, en Italie, signalent encore aujourd'hui le point le plus haut où soient parvenues les entreprises des modernes.

Palladio ne trouva, ni dans les états vénitiens, ni au temps où son talent se forma, c'est-à-dire vers le milieu du seizième siècle, d'occasions aussi favorables à la conception et à l'exécution d'aussi grands ouvrages. Venise, brillante alors par le commerce et par les armes, avait dû à certains monumens d'antiquité conservés dans ses provinces, à ses communications avec la Grèce moderne, quelques traditions du bon goût; et les premiers ouvrages de son architecture en font foi. La nature de son gouvernement devait ensuite encourager les productions de cet art, quoique dans un ordre inférieur de travaux, je parle de ceux qui naissent du luxe des particuliers appliqué à leurs habitations. La démocratie étouffe l'essor de cette vanité, et le comprime sous le niveau de l'égalité. Au contraire, le régime de l'aristocratie le développe, en tant qu'on peut définir l'idée de ce régime, par celle d'une royauté divisée entre un grand nombre de personnages ou de familles. Il est dans les intérêts des hommes qui tiennent le haut rang que donne le pouvoir de faire sentir leur importance par la distinction et la supériorité de leurs demeures. De là l'espèce d'étiquette qui impose à chaque membre du gouvernement aristocratique, le devoir de proportionner à son rang l'apparence de son habitation, et de là, comme on voit,

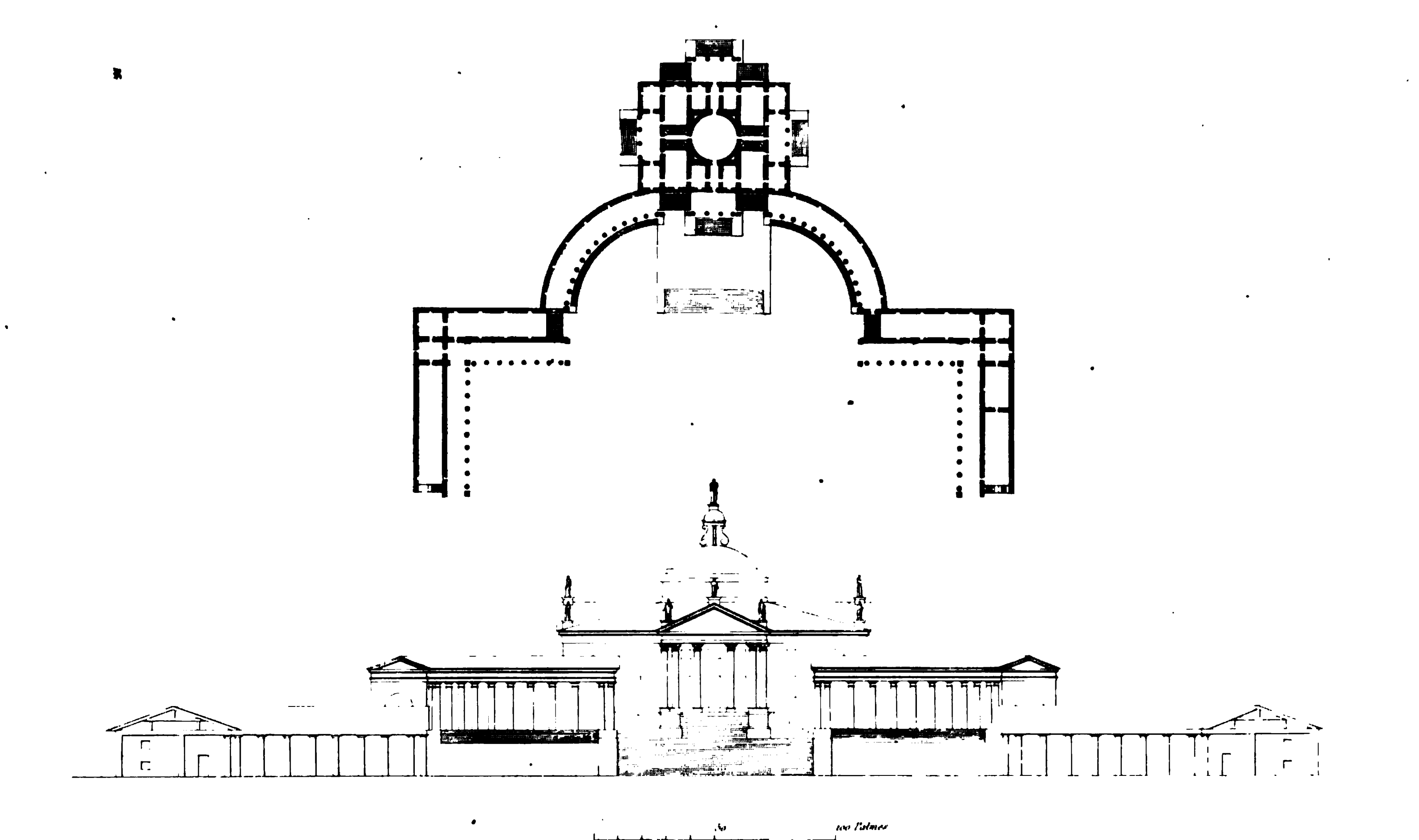
TABLE

DES VIES DES ARCHITECTES,

ET DES PLANCHES

CONTENUES DANS LE SECOND VOLUME.

PALLADIO.



F. Olivier sc.

PLAN ET ÉLÉVATION DU PALAIS TRISSINI

PALLADIO.

HISTOIRE

DE LA VIE ET DES OUVRAGES

DES PLUS CÉLÈBRES

ARCHITECTES.

PALLADIO (ANDRÉ),

NÉ A VICENCE EN 1518, MORT EN 1580.

On voit par la date de la naissance de Palladio, et dès-lors par celle de l'époque à laquelle il put commencer de se livrer à l'exercice de l'architecture, que déjà depuis plus d'un siècle, cet art, affranchi de la barbarie du moyen âge, avait été rappelé à ses anciens principes, à ses véritables types et aux traditions du goût des anciens. Déjà en effet, par les études, les exemples et les efforts successifs des plus célèbres artistes nés dans le quinzième siècle, il avait atteint peut-être son plus

A ce défaut, et le genre de notre biographie ne pouvant se prêter à d'aussi nombreux détails, nous nous contenterons d'indiquer les principaux de ces ouvrages, sous le rapport des variétés de leur architecture, en les classant, soit comme palais de ville, soit comme maisons de campagne.

On peut affirmer qu'il y a épuisé presque toutes les combinaisons, que les diversités des ordres grecs, leurs applications multipliées aux formes et aux besoins de la construction, les procédés variables de l'art de bâtir, et l'emploi aussi ingénieux qu'intelligent de toutes les sortes de types, peuvent procurer à tous les besoins, et inspirer à l'artiste qui cherche à s'y conformer.

Dans les palais de ville, Palladio sut réunir avec beaucoup de propriété, l'usage des portiques et l'emploi des ordres de colonnes. Le plus souvent les rez-de-chaussée de ses édifices se composent d'arcades, quelquefois simples et sans bandeau, comme on les voit au palais qu'on croit avoir été bâti par lui pour Trissino, où des niches carrées sont pratiquées dans le massif des pieds-droits, lorsqu'au-dessus il y a de petites niches circulaires qui renferment des bustes. D'autres fois, et le plus souvent, ces portiques servent de soubassement rustique à l'étage supérieur, et à l'ordonnance de colonnes qui le décore. Personne n'a employé avec plus de réserve et de goût le genre rustique. On peut, sous le rapport du goût, considérer les bossages et les refends, par l'effet que l'architecte sait en tirer, comme les ombres dans la peinture, c'est-à-dire comme des moyens d'opposition qui font valoir les parties lisses, et laissent mieux briller l'élégance des colonnes et des ornemens. En même temps

qu'ils prononcent avec plus ou moins d'énergie le caractère de chaque genre d'édifice, ils ont l'avantage de donner un grand air de solidité à la bâtisse, et cette solidité est aussi un luxe de l'architecture. Palladio ne porta point, comme on l'avait fait avant lui à Florence, l'abus du bossage, jusqu'au point qu'on peut en appeler l'excès, et qui semblerait ne devoir convenir qu'à des murs de forteresses ou de prisons. Habile à en varier ingénieusement les compartimens, il eut l'art d'en tempérer l'austérité par des nuances multipliées, par un accord bien combiné entre la masse générale et ses détails, en sorte que le spectateur trouve dans ces variétés d'autant plus d'agrément, que ce genre semblait s'y devoir moins prêter.

Telle nous paraît être l'impression que produit le magnifique palais de Tiené. Palladio, en nous apprenant lui-même qu'il avait disposé le côté qui regarde la place de manière à admettre des boutiques, qui, sous le cintre des arcades, auraient un entresol, nous explique peut-être le motif qui le porta à donner au soubassement un caractère aussi massif. L'étage principal, ayant onze croisées de face à chacun de ses quatre côtés, est orné de pilastres corinthiens, accouplés aux angles de l'édifice, ou sur quelques trumeaux plus larges, mais isolés sur tous les autres, et se détachant sur un fond découpé par de simples refends. Les chambranles des fenêtres sont à frontons alternativement angulaires et circulaires, supportés par de petites colonnes entrecoupées de bossages, lesquels, avec les claveaux très saillans de la plate-bande, rappellent le style du soubassement. Il y a sans doute lieu de regretter qu'un aussi

bel ensemble n'ait pas reçu son entière exécution. On ne peut guère s'en former l'idée générale, que dans le grand recueil des œuvres de Palladio, publié à Vicence en 1786.

Palladio, dans son traité d'architecture, outre les modèles de l'antiquité, s'est souvent permis de produire les dessins de ses propres monumens pour expliquer ou commenter Vitruve. Ce seul rapprochement nous montre combien il était propre à réparer la perte des dessins de l'architecte romain. Formé sur les exemples de l'antique, et nourri de leurs doctrines, ses ouvrages nous en donnent à-la-fois les préceptes et l'application.

Nous en trouvons la preuve dans la composition d'un de ses plus élégans palais, et dans la mention qu'il nous en a laissée. Je veux parler de celui qu'il construisit à Vicence pour un seigneur de cette ville nommé *Joseph de Porti*. Il commença par en établir le plan de la manière la plus symétrique, sur un terrein qui, faisant face à deux rues, donna lieu de répéter d'un côté comme de l'autre, et la même distribution intérieure, et la même élévation extérieure. Ce sont comme deux maisons semblables réunies par une cour commune. *Celle de devant*, dit Palladio lui-même, *est à l'usage du maître; celle de derrière sera pour les étrangers, selon la pratique des maisons grecques, qui avaient ainsi deux corps de logis distincts.* Ce double palais se compose d'un rez-de-chaussée à arcades et en bossages peu ressentis, formant le soubassement d'une ordonnance de colonnes ioniques, qui séparent les sept fenêtres de la façade. Au-dessus s'élève un attique, percé d'autant de petites fenêtres carrées, dont les trumeaux sont occupés par des statues

à l'aplomb des colonnes. Les fenêtres du premier étage ont leurs chambranles ornés de frontons, alternativement angulaires et circulaires. La cour est environnée d'une galerie formée par des colonnes à chapiteaux corinthiens composés, et elles sont coupées par la balustrade d'une galerie supérieure, qui arrive aux fenêtres du premier étage.

Palladio ne s'est presque jamais répété dans une seule de ses nombreuses compositions. Il dispose de tous les moyens, de toutes les combinaisons que peuvent fournir les parties élémentaires de l'architecture avec toute liberté, mais sans jamais en excéder les justes tempéramens. Il n'y a presque aucune de ces combinaisons qui ne trouve chez lui des autorités plausibles. Ici il établit, l'un au-dessus de l'autre, deux ordres de colonnes, soit engagées, soit simplement adossées comme au palais Tiené. Là, il use de pilastres, dont la hauteur embrasse l'étage d'en bas et l'étage supérieur, comme au palais Valmanara. Tantôt il élève les colonnes de ses devantures sur de très hauts piédestaux, exhaussés eux-mêmes sur des socles. Tantôt il accouple les colonnes, en leur donnant une base commune, et tantôt il fait le contraire. Ailleurs, comme à la loggia du jardin de Valmanara, on voit un soubassement en arcades toutes lisses, supporter un péristyle en saillie de colonnes doriques avec un fronton, et avec l'entre-colonnement du milieu plus large que les autres. On ne rapporte ce petit nombre de variétés dont l'énumération ne finirait pas, que pour montrer dans quel esprit, Palladio avait su appliquer l'art des anciens à la construction des habitations modernes, en usant de libertés que très probable-

ment ces anciens avaient prises eux-mêmes, mais dont il ne subsiste plus d'exemples, puisque toute leur architecture (celle que nous appelons civile) a disparu. Ce n'est que dans leurs temples et les plus vastes monumens, qu'il nous est donné de connaître ce qui constitue leurs principes et leurs règles. Mais est-il probable que ces règles, au lieu de se ployer aux innombrables convenances des bâtimens particuliers, auront assujéti tous les besoins à une inflexible régularité?

Palladio semblerait s'être proposé de montrer, que tout ce qu'il y a de vraiment fondé en raison dans le système, dans les proportions et les formes de l'architecture des anciens, peut convenir à tous les temps, à tous les pays, avec les modifications relatives, que ces anciens eux-mêmes ont admises dans chacun de leurs ouvrages. A bien entendre sa manière d'imiter l'antiquité, il paraîtrait s'être uniquement proposé non de faire ce qu'ont fait, rigoureusement parlant, les anciens, mais bien ce qu'ils auraient fait eux-mêmes, ou ce qu'ils feraient si, revenant au monde, ils avaient à travailler pour d'autres convenances. De là, cette application libre, facile et spirituelle des masses, des plans, des lignes, des détails et des ornemens de l'antique, à tous les genres d'édifices sur lesquels il s'est exercé.

On ne saurait parcourir la suite nombreuse des charmantes maisons de plaisance dont il a embelli le Vicentin et les états de Venise, sans se croire transporté dans l'antique Grèce, ou sur le territoire si riche en ce genre d'édifices, de l'ancienne Rome, ainsi que des pays environnans.

C'est là que Palladio a donné l'essor à son imagination.

Disposant de terreins libres, ou moins circonscrits que ne le sont ceux des villes, il se plut à embrasser dans l'inépuisable variété de ses plans toutes les sortes de combinaisons, de formes accessoires et d'accompagnemens qui servent, en quelque façon, d'encadremens au corps principal de l'habitation.

Faute de pouvoir ici, sans trop allonger cet article, nous livrer à l'énumération, et moins encore à une description détaillée de toutes ces inventions, c'est au traité d'architecture de Palladio que nous renvoyons le lecteur. Il y verra l'auteur lui-même dénombrer et décrire, soit par le discours, soit avec le dessin, cette multitude de maisons de plaisance bâties par lui, et dont chacune pourrait se prendre pour un de ces projets composés de fantaisie, dont une imagination féconde se plaît à fixer sur le papier les conceptions heureuses.

Ici on voit le corps principal de la maison s'élever au fond d'une spacieuse avant-cour, fermée par des portiques circulaires. Là ce sont de nombreuses dépendances habilement liées entre elles, qui viennent s'appuyer au palais qui les domine. Ailleurs le bâtiment d'habitation est formé de quatre corps, chacun ayant son péristyle et réunis par une coupole centrale. Ordinairement de grands portiques conduisent au corps principal, et ces accessoires sont aussi variés dans leurs plans d'un projet à l'autre, que les bâtimens le sont dans leurs élévations; et toujours l'aspect de chacune de ces compositions vous présente un motif ingénieux, d'où résulte un effet pittoresque.

Ajoutons qu'à toutes ces inventions président un goût sage, une exécution pure, un choix de formes et d'or-

nemens, avec un mélange de matériaux agréablement combinés, sans que jamais la bizarrerie se montre nulle part. Nulle part on ne voit ni frontons rompus ou tronqués, ni ressauts inutiles, ni formes contournées, ni détails découpés, ni ornemens parasites. Toujours la ligne droite, ou la courbe régulière. Rien de mixtiligne dans les plans, point d'élévations ondulées, point d'entablemens brisés ou chantournés.

Disons-le enfin, telle fut l'abondance des inventions de Palladio en ce genre, et telle la multitude des entreprises offertes à son génie, ou auxquelles son génie donna lieu, qu'on peut affirmer qu'il s'est fait depuis lui et dans tous les pays, peu d'ouvrages qui ne lui aient payé quelque tribut d'imitation. Une opinion généralement répandue le confirme. *C'est du Palladio*, dit-on, quand on veut, en fait de palais de ville ou de plaisance, louer dans son style ou pour sa composition, l'ouvrage d'un architecte moderne.

Le nom de Palladio, déjà connu au loin dans toute l'Italie, avait dû à plus forte raison retentir à Venise. Il venait de construire, près de cette capitale, sur les bords de la Brenta, le beau palais Foscari, si remarquable par la simplicité de sa masse, par sa belle proportion, par la noblesse et l'élégance de son péristyle en colonnes ioniques. Sansovino, âgé de quatre-vingts ans, touchait au terme de sa longue carrière. Il fut des premiers à proclamer Palladio pour son successeur, et il lui résigna le sceptre de l'art.

Le premier ouvrage de celui-ci, à Venise, fut le monastère de Saint-Jean-de-Latran-de-la Charité. Nourri de toutes les idées de l'antiquité, Palladio forma le projet

de réaliser, dans la composition de son édifice, le plan décrit par Vitruve de la maison des Romains. D'après ce programme, il construisit à l'entrée un bel *atrium* corinthien, conduisant à une cour environnée de portiques, laquelle, par tous les points auxquels elle aboutissait, se rattachait aux bâtimens d'habitation, à l'église et aux salles de service nécessaires. Déjà beaucoup de ces constructions étaient achevées, lorsqu'un incendie vint en détruire la plus grande partie. De tout cet ensemble, il n'est resté qu'un côté de la grande cour, une des salles et l'escalier en limaçon.

Dans le même temps, on construisait sur ses dessins le beau réfectoire de Saint-Georges-Majeur. Les religieux, enchantés du style pur et gracieux de Palladio, résolurent d'abattre leur ancienne église, et le chargèrent d'en élever une nouvelle. C'est un de ses principaux ouvrages; il y fit preuve d'autant de goût que de jugement dans la manière d'adapter les principes, les formes et les proportions de l'architecture antique, aux idées, aux besoins et aux habitudes modernes, pour les églises chrétiennes, si différentes en tout des temples du paganisme.

Ici se montre parfaitement à découvert cet esprit, dans lequel nous avons dit que Palladio sut imiter les anciens, non pas en opérant comme s'il eût été de leur siècle, mais en supposant la manière dont eux-mêmes opéreraient s'ils revivaient dans le sien. Le système général des anciens, tel que nous le font connaître leurs monumens, tel que toute leur architecture le démontre, avait été de donner pour régulateur de la forme typique de chaque genre d'édifice, une raison élémentaire éma-

née de la nature des choses, c'est-à-dire puisée dans les usages commandés par le besoin. Ce fut ainsi qu'à partir des élémens primitifs, qui servirent de rudimens aux parties constitutives de leur architecture, ils se réglèrent, toujours par suite du même principe, pour le caractère à donner à chaque monument, sur la forme originaire que la nécessité et les diverses convenances qui en dérivent, lui avaient tout d'abord imprimée.

Palladio en usa de même. Il trouva qu'il n'y avait pas plus de rapport entre la forme du temple païen et celle de l'église chrétienne, qu'entre les cérémonies et les pratiques extérieures des deux religions. Au lieu donc de faire violence aux usages reçus, aux opinions consacrées, et dès-lors au système de construction et d'élévation voulu par d'autres institutions, il dut chercher à se modeler sur le premier type des monumens du christianisme, je veux dire celui de la Basilique, édifice qui dès le commencement, fut seul propre à recevoir l'assemblée nombreuse que le culte chrétien devait réunir dans un vaste intérieur. L'usage étant pour les églises, comme autrefois pour la Basilique, d'élever la nef principale beaucoup plus que les collatérales, au lieu de ces frontispices capricieux qui ne répondent point au corps de la construction, il voulut que la disposition de l'intérieur se trouvât comme écrite, et mise en évidence dans le portail. Pour opérer cette conformité de rapport et de disposition entre le dehors et le dedans, entre le corps et sa tête, il voulut que le portail, se calquant pour ainsi dire sur les lignes de la construction, se composât d'un grand ordre exhaussé sur des piédestaux, et portât un fronton adapté au toit de la grande nef. Supposant en-

suite que la masse des bas-côtés aurait pu recevoir un fronton commun, s'il n'eût été coupé par l'élévation de la nef, il ne conserva de ce fronton que la partie rampante de chaque côté, avec une portion de l'entablement que soutient un ordre de pilastres moins hauts de moitié que les colonnes du milieu. Ainsi se trouve prononcée extérieurement la disposition du corps entier de la construction. Ce parti, qui n'est pas sans objection, si l'on veut y appliquer la mesure d'une critique absolue, paraîtra toujours plus raisonnable que celui des devantures de portail qui, ne tenant d'aucune manière au système de l'élévation des églises à bas côtés inférieurs aux nefs, ne semblent être que des placages et des hors-d'œuvre parasites.

L'intérieur de Saint-Georges-Majeur forme une croix latine, dont les quatre bras sont réunis par une coupole. On y trouve partout un caractère sage, une exécution précieuse, un style de détails simples, nobles et bien ordonnés. Le chœur, qui semble avoir été une addition au plan primitif, offre une imitation si exacte de l'antique, dans l'ordonnance des fenêtres, qu'on croit y reconnaître la disposition des niches du temple vulgairement appelé de Diane, à Nîmes, que Palladio avait vu, dessiné et mesuré avec les autres antiquités de cette ville.

Il suivit le même système de façade dans le portail qu'il fut chargé de faire pour l'église de *San Francesco della Vigna*, ouvrage de Sansovino, qui lui avait destiné un autre projet de portail. Mais celui de Palladio eut la préférence; c'est encore un grand ordre corinthien appliqué à l'élévation de la nef, dont le fronton se rac-

corde avec le comble du toit. Cet ordre coupe de même l'entablement d'un plus petit ordre adapté aux bas-côtés, qui sont indiqués par une portion de la pente d'un fronton.

Le sénat chargea Palladio de construire l'église du Rédempteur, monument voté en action de grâce pour la cessation de la peste qui, en 1576, avait fait les plus grands ravages dans l'état Vénitien. Il faut y admirer la simplicité de son plan, la noblesse de son ordre corinthien, et l'heureuse disposition des chapelles latérales, qui, tout en occupant la place des bas-côtés, en tiennent lieu jusqu'à un certain point, par l'effet d'un passage ménagé de l'une à l'autre. Palladio fut encore ici fidèle au parti de décoration qu'il avait adopté pour les frontispices d'église. Toujours portions rampantes de fronton pour les bas-côtés; toujours un grand ordre avec fronton au-devant de la nef. Ici, toutefois, le fronton ne monte pas jusqu'au comble. Il y a au-dessus un attique, qui va chercher la croupe du toit de l'Eglise.

On attribue encore à Palladio la construction d'autres églises d'une moindre importance, mais qui, en accordant qu'elles fussent son ouvrage, ajouteraient peu de chose à sa gloire.

Ces grands travaux n'empêchaient pas le célèbre architecte Vicentin de travailler pour sa ville, où l'on se faisait un devoir de réclamer son génie pour tous les ouvrages importans. Ainsi, en 1561, on lui avait demandé les plans d'un théâtre qu'on voulait construire dans la grande salle de la maison de ville, pour y représenter la tragédie d'Œdipe. Une occasion semblable lui avait donné lieu de préluder encore au dernier et grand

ouvrage en ce genre, dont nous rendrons compte plus bas. Ce fut à Venise qu'il eut à élever un autre théâtre, que décora Fréderic Zuccaro. On le conserva long-temps comme modèle de goût, jusqu'à ce qu'un incendie eut consumé la plus grande partie des bâtimens du monastère dans lesquels il était situé.

Palladio eut d'assez fréquentes occasions de déployer les richesses de son imagination dans les fêtes auxquelles divers évènemens donnèrent lieu de son temps. C'était alors qu'on le voyait reproduire en monumens temporaires, toutes les magnificences de l'architecture antique: arcs de triomphe, colonnes triomphales, obélisques, fontaines, groupes de figures, colosses de tout genre. Le passage de Henri III par Venise, lorsqu'il quitta la Pologne, pour monter sur le trône de France, occasionna des réjouissances, dont le talent de Palladio fit les frais. La représentation de l'entrée triomphale du monarque s'est conservée dans un tableau d'André Vicentino, et fut décrite par Marsilio della Croce.

Un évènement désastreux arrivé en 1567, mit Palladio à même de montrer son savoir dans un tout autre genre. La Brenta débordée ayant renversé le pont de Bassano, il composa le dessin d'un nouveau pont en pierres, dont on voit la figure au chapitre IV du troisième livre de son Traité d'architecture. La grandeur de la dépense effraya les habitans: on se réduisit à lui demander un pont de bois qu'il exécuta en 1570, et dont la figure se trouve au chapitre IX du livre susdit. Ce pont, de 180 pieds de long, est d'une simplicité d'assemblage très remarquable. Il est couvert d'une galerie à

jour, supportée par des colonnes qui ne laissent pas de servir encore à l'agrément du coup-d'œil.

Palladio était aussi instruit dans l'art de l'architecture des anciens que dans la science de leur construction et de leurs procédés mécaniques en charpente. Ayant lu dans les Commentaires de César, la description du pont de bois que ce grand capitaine avait fait jeter sur le Rhône, il essaya d'en réaliser par le dessin les savantes combinaisons, dont on peut voir au livre déjà cité les intéressans détails. On admire encore au même livre le projet d'un pont de magnificence pour une grande capitale. Palladio dans cette composition avait en vue Venise; et ce pont selon son idée devait être celui de Rialto, qu'on projetait depuis long-temps de construire en pierres sur le grand canal. Déjà Michel-Ange et Fra Giocondo avaient présenté des dessins pour ce projet, toujours renvoyé à d'autres temps. De nouveaux concurrens se mirent par la suite sur les rangs. Dans ce nombre on compte Sansovino, Scamozzi, Vignola, Palladio et Antoine Delponte. Le modèle de ce dernier fut préféré, ce qui prouve que la concurrence ne produit pas toujours, dans la pratique, les effets qu'on s'en promet en spéculation.

Il n'en est pas de l'histoire des grands artistes et de l'histoire de leurs ouvrages, comme de celle des autres genres de grands hommes et de leurs actions. Plus est abondante, en faits, la vie d'un héros, plus l'historien est obligé de multiplier les récits et les développemens, en raison de sa matière. L'étendue qu'il lui donnera ne fera qu'augmenter l'intérêt du sujet et la curiosité du lecteur. La grande abondance des ouvrages d'un artiste, si

surtout il s'agit d'architecture, sera fort loin de produire le même effet. Quelque variété que l'architecte ait portée dans ses nombreuses productions, leur énumération méthodique, et leur description technique toujours insuffisante sans le dessin qui seul parle aux yeux, seraient plus propres à fatiguer qu'à instruire le lecteur. C'est pourquoi, loin d'étendre l'histoire du plus fécond de tous les architectes, en proportion de la quantité de ses productions, nous avons jugé plus convenable, en renvoyant le lecteur à la collection gravée des innombrables édifices élevés par lui sur le territoire de Venise, et sur celui des villes voisines, de nous attacher à quelques-uns des plus remarquables, et les plus propres à faire connaître la nature de son génie.

En parcourant un petit nombre de ces ouvrages, nous avons cherché à les faire considérer sous le rapport qui peut le mieux en faire sentir le mérite. Notre but principal a été de rendre compte de l'influence que Palladio a exercée sur le goût de toute l'Europe, par la manière ingénieuse, facile et agréable, dont il a su appliquer les règles de l'art antique aux besoins et aux sujétions des usages modernes. Nous n'avons pas omis toutefois d'arrêter l'attention du lecteur sur ceux de ses ouvrages qui, en chaque genre, ont le plus contribué à sa réputation. Il nous reste à parler de celui qui occupa les dernières années de sa vie, et dans lequel il s'est montré le digne émule, et si l'on peut dire, le continuateur des architectes grecs et romains. Nous voulons parler du théâtre Olympique de Vicence.

L'académie Olympienne de cette ville venait de re-

mettre en honneur le théâtre des anciens, dans des imitations faites, en italien, des œuvres dramatiques d'Athènes et de Rome. C'était pour de semblables représentations, comme celle de la Sophonisbe de Trissino, que Palladio avait élevé, en divers endroits, des théâtres plus ou moins temporaires. L'académie, fatiguée d'avoir à changer sans cesse de lieu, résolut d'établir dans son emplacement un théâtre fixe et durable. Comme tout alors était à l'antique, sujets, pièces, mœurs et facture des poèmes, l'idée de se régler aussi sur l'antique pour la construction, la forme et la décoration, soit de la scène quant au spectacle, soit de la salle quant au spectateur, fut une idée aussi simple que naturelle. Vicence d'ailleurs possédait l'artiste le plus versé dans l'intelligence de l'antiquité sur ce point, et qui avait déjà fourni à Daniel Barbaro pour son commentaire de Vitruve, les lumières que la pratique et l'étude, en cette partie, lui avaient fait acquérir.

Palladio fut donc chargé de cette entreprise, où il montra autant d'habileté que de savoir et de goût. Surtout il y fit preuve, comme dans tout le reste, de ce bon esprit qui sait accommoder aux lieux, aux terreins, aux sujétions données, les types et les formes des modèles de l'antiquité. Gêné par le terrein, il s'écarta des règles de Vitruve pour la conformation de son théâtre, et il donna à sa partie circulaire la figure elliptique, au lieu de celle d'un demi-cercle. Au-dessus des gradins formant le lieu de ce que nous appelons aujourd'hui le parterre, il éleva une belle colonnade corinthienne, qui supporte un entablement avec des statues. Cela procure deux galeries, l'une inférieure, l'autre supérieure, aux-

quelles toutefois il ne put donner, pour leur circulation, une entière continuité, contrarié qu'il fut par l'espace de la rue à laquelle la bâtisse est adossée. Mais cet inconvénient ne nuit en rien à la symétrie, et ne gâte aucunement l'aspect.

Il disposa la scène selon la méthode antique, c'est-à-dire qu'en face de la montée des gradins, il construisit une magnifique devanture, formée de deux ordres de colonnes l'un au-dessus de l'autre, et couronnés par un attique. Rien ne peut donner une plus juste idée de la décoration de la scène dans les théâtres des anciens, où, comme on le sait, l'architecture se permettait des libertés qui, partout ailleurs que pour des compositions postiches et arbitraires, auraient été de véritables licences. C'est là, et les notions de Pline nous le confirment, que le luxe décoratif et l'abus de la richesse ne connurent aucun terme. Palladio sur ce point paraît être resté dans des bornes plus raisonnables. Il y a beaucoup plus de sagesse dans l'ordonnance générale, et beaucoup plus de sobriété d'ornemens. Les statues avaient jadis été multipliées à l'excès pour l'embellissement des théâtres. Il semble que Palladio aurait aussi pris à tâche de les prodiguer. Toutefois, si l'on excepte celles qui s'adossent aux colonnes du second ordre, on avouera que les autres y sont généralement distribuées et placées avec autant de convenance que de goût.

Quelques-uns prétendent, et Temanza est de ce nombre, que ce qu'on peut trouver à redire dans les détails de la scène est dû à Scamozzi, qui aurait rachevé l'ouvrage de Palladio. Il est certain en effet qu'il ne vécut pas assez pour le terminer entièrement. Selon d'au-

tres, son fils fut celui qui, en suivant les dessins de l'auteur, mit la dernière main à cette belle entreprise. Une inscription placée au-dessus du grand arc de la scène porte ces mots:

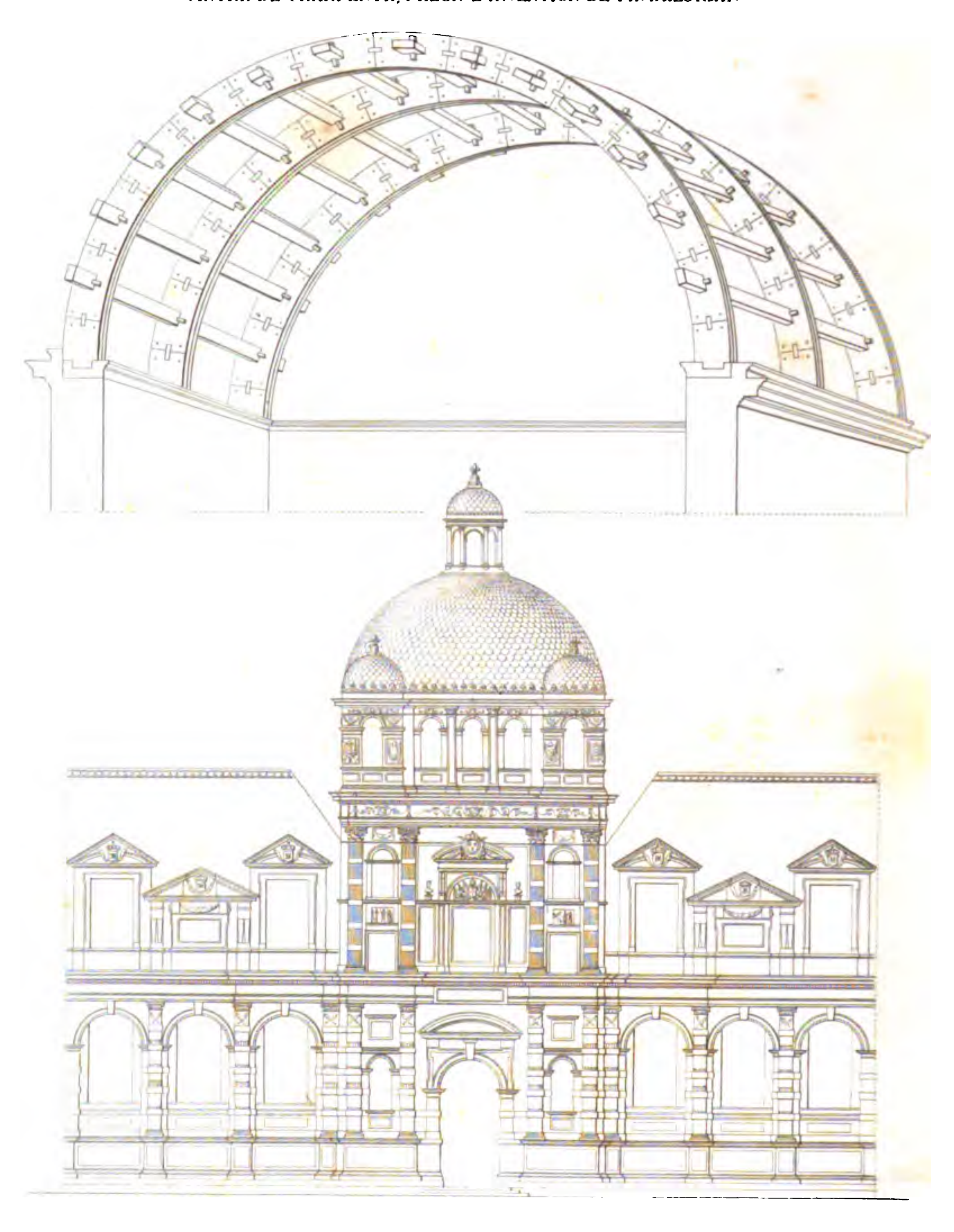
Olympicorum academia Teatrum hoc a fundamentis erexit.

ANNO MD LXXXIII PALLADIO ARCHITECTO.

Les études, les voyages, les fatigues de son art paraissent avoir altéré la santé de Palladio, et avoir abrégé ses jours. Il mourut à Vicence le 19 août 1580, âgé de soixante-deux ans, c'est-à-dire à un âge où il aurait pu terminer encore beaucoup de travaux commencés, et en entreprendre beaucoup d'autres. Il avait eu trois fils, Léonidas, Horace et Sylla. Ce dernier fut celui qui lui succéda pour l'architecture. Léonidas l'avait aidé dans quelques-uns de ses travaux littéraires, comme les notes sur les Commentaires de César.

Palladio avait joint à la science de l'architecture une érudition peu commune; son Traité d'architecture dépose à-la-fois de son talent comme artiste, et de son savoir comme érudit et antiquaire. Le succès de cet ouvrage fut tel que, dans l'espace de soixante-et-douze ans, on en fit à Venise trois éditions; depuis il a été publié et traduit dans toutes les langues.

CINTRE DE CHARPENTE, SELON L'INVENTION DE PH. DELORME.



ORDONNANCE INFÉRIEURE DU PAVILLON DU MILIEU, AUX TUILERIES.

F. Ollivier sc.

PHILIBERT DELORME,

NÉ A LYON, MORT EN 1577 OU 1578.

On peut regarder cet architecte comme un des premiers qui ont introduit en France le goût de la bonne architecture. Quoiqu'il ait pu être devancé à certains égards, ou surpassé par quelques architectes français de son époque, il a, sous d'autres rapports, soit de pratique, soit de théorie, laissé derrière lui la plupart de ses rivaux. Si, à l'apprécier par le peu de points de parallèle qui nous restent, il n'eut ni la pureté de détails classiques de Jean Bullant, ni la richesse d'invention et d'exécution de Pierre Lescot, il n'a pas laissé de se faire, en quelques parties de l'architecture que l'on comprend sous le mot de construction, un nom durable et une réputation qui a survécu à ses monumens.

Delorme eut l'avantage de pouvoir se former de bonne heure sur les grands modèles de l'art de bâtir. A l'âge de quatorze ans, il était déjà en Italie, où il trouva pour guide un protecteur éclairé, Marcel Cervin, depuis pape sous le nom de Marcel II, qui, témoin du zèle et des progrès de ce jeune artiste, le reçut dans son palais, et se fit un plaisir de contribuer à son instruction. Ce fut lui qui le fit renoncer à l'emploi du pied français pour les mesures des édifices antiques, et adopter l'ancien pied romain, dont il lui donna les

justes dimensions, d'après un marbre antique sur lequel elles s'étaient conservées.

Enrichi des dépouilles de l'antiquité, Delorme revint à Lyon, sa patrie, en 1536. Son coup d'essai fut le portail de Saint-Dizier, qui offre un grand renfoncement en forme d'apside (ou cul de four) orné de colonnes ou de pilastres, d'ordre dorique, avec niches dans les entre-colonnemens. L'exécution de cet ouvrage fut suspendue par le voyage que Delorme fit à Paris à l'instigation du cardinal du Belley. Elle ne put être reprise dans la suite, et le monument est resté imparfait jusqu'à nos jours. Il continuera de l'être, à moins qu'on ne se détermine à démolir le clocher qui s'élève sur une des portes latérales, et que surmonte une aiguille en pierre d'une très grande hauteur.

On admire encore de cet artiste, rue de la Juiverie, à Lyon, la construction en pierre de deux trompes, dont la coupe est d'un trait savant et d'une exécution hardie pour le temps. Leur saillie est considérable, eu égard à la place qu'elles occupent : l'une est biaise, rampante, surbaissée et ronde par-devant (ou convexe), et elle a, en saillie, les trois quarts environ de sa circonférence; l'autre, à l'angle opposé du bâtiment, est également convexe, son porte à faux est aussi saillant. Chacune de ces deux trompes supporte un cabinet en corps avancé, sur une galerie formée d'arcades et de pieds-droids ornés d'un ordre ionique, qui sert de communication aux deux cabinets décorés du même ordre.

Le cardinal du Belley, après avoir attiré Delorme à Paris, le produisit à la cour de Henri II et de ses fils. Les principaux travaux dont il fut chargé alors ne sub-

sistent plus. Il faut se contenter de citer la grande cour en fer à cheval de Fontainebleau, les châteaux d'Anet et de Meudon, les restaurations des maisons royales de Villers-Cotterêts, de la Muette, de Saint-Germain-en-Laye. A Villers-Cotterêts, ne pouvant trouver ni promptement, si sans de très grands frais, des colonnes d'un seul bloc, et obligé de les composer de plusieurs tambours, il imagina d'en cacher les joints par des bandeaux ornés de moulures. Ce fut probablement là l'essai de ces colonnes à tambours de marbre et à bandes sculptées, qu'il employa depuis au palais des Tuileries, et dont on parlera plus bas.

Un des ouvrages les plus distingués de Philibert Delorme fut le tombeau des Valois, construit près de l'église de Saint-Denis. Ce monument, démoli en 1719 à cause de l'état périlleux de sa construction, n'est presque plus connu que par les dessins que Marot en a gravés. C'était un édifice circulaire orné extérieurement de deux ordonnances de colonnes, l'une dorique, l'autre ionique. Il y avait à chaque étage vingt-quatre colonnes. Le tout se terminait par une coupole en retraite supportant une lanterne. L'intérieur l'emportait encore en richesse d'architecture. Les deux ordres y étaient, l'un corinthien, l'autre composite, et leur disposition rappelait avec beaucoup d'unité et de régularité celle de l'intérieur.

C'est à Delorme qu'est due, de concert avec Primatice, la composition du célèbre mausolée de François Ier, dans l'église de Saint-Denis. L'architecture, comme l'on sait, y joue le principal rôle; il offre, quoique d'une petite dimension, l'idée et la forme d'un portique ou arc

à trois ouvertures. Celle du milieu, plus large que les deux autres, met à découvert un massif dont la hauteur correspond au stylobate assez exhaussé, sur lequel s'élèvent les colonnes adossées qui supportent l'entablement et le couronnement de l'ensemble. C'est sur ce massif vu par l'arcade du milieu que sont les tombes de François Ier et de la reine sa femme, et c'est sur ces tombes qu'on voit étendus leurs corps. Quoique d'ordinaire la sculpture de ce mausolée, surtout dans les bas-reliefs du stylobate, attire plus particulièrement l'attention, cependant l'architecture, son ordonnance et ses profils, annoncent, malgré quelques ressauts assez inutiles, ainsi que nous les présente le dessin de Marot, un art formé sur de bons modèles et une disposition d'un assez bon goût.

Cependant la reine Catherine de Médicis méditait la construction d'un palais, qui dût effacer en grandeur ce qu'on avait jusqu'alors fait en France. Un emplacement au faubourg Saint-Honoré, du côté du Louvre, occupé par une tuilerie, lui parut propre à réaliser son projet : ce fut là qu'elle chargea Delorme de déployer toutes les richesses de son art. Quelques-uns prétendent que Jean Bullant a pu partager avec lui la conduite de cette grande entreprise. S'il en fut ainsi, il paraîtrait que ce fut plutôt dans quelques détails d'ornement et d'exécution, que dans l'ensemble de l'ordonnance générale. Les changemens survenus au palais des Tuileries, ont fait perdre les traces de ce qui pouvait lui appartenir dans cette communauté de travaux; au contraire, l'ouvrage et le génie de Delorme ont survécu à toutes les révolutions que le monument a éprouvées.

Ce palais, tel que nous le font connaître les dessins qu'en a donnés Ducerceau, devait avoir une étendue bien supérieure, à celle que nous présente actuellement la ligne de bâtimens à laquelle il s'est trouvé réduit. Catherine de Médicis n'en acheva que le grand pavillon du milieu, les deux corps formant aujourd'hui galerie, qui lui sont de chaque côté contigus, et encore les deux pavillons qui, sur la même ligne, viennent après chacune de ces galeries. Dégoûtée de cette entreprise, la reine porta ses vues et ses dépenses vers la construction d'un autre palais, dont elle chargea Jean Bullant, sur l'emplacement de ce qu'on appelait l'hôtel de Soissons, et qui depuis long-temps ne subsiste plus.

Celui des Tuileries fut dans la suite continué par Henri IV, puis augmenté par Louis XIII sur la même ligne, d'après les dessins de Ducerceau, des deux corps de bâtiment et des deux pavillons d'ordonnance composite, qui terminent de chaque côté cette grande façade; et enfin ragréé, réordonné dans tout son ensemble par Louis XIV, sur les dessins de Leveau et de Dorbay.

Cette dernière restauration a fait disparaître beaucoup de parties d'architecture de Delorme. Le pavillon du milieu n'a conservé de cet architecte que l'ordre inférieur des colonnes ioniques, ornées de bandes sculptées en marbre du côté de la cour, et en pierre du côté du jardin. Il y avait, à la place du vestibule actuel, un fort bel escalier circulaire à vis, sans noyau, dont la rampe était suspendue. C'était un chef-d'œuvre de l'art du trait; mais cette construction masquait, sous le vestibule la vue du jardin, elle fut détruite en 1664.

Les deux galeries en arcades qui accompagnent le pavillon du milieu, sont restées telles que Delorme les avait construites. Mais la partie peut-être la plus estimable de sa composition, et qui a subi le moins de changement lors de la restauration de Leveau, est celle des deux masses ou pavillons contigus de chaque côté, et qui sont décorés de deux ordres l'un au-dessus de l'autre, savoir : l'ionique et le corinthien. Il n'y eut d'innovation que dans leur attique, qui, lors de la refaçon générale, fut rabaissé et ramené à une composition plus sage et plus régulière. On a toujours admiré dans ces deux corps de bâtimens l'ordre ionique de leur étage inférieur, ses proportions, le fuselement des colonnes, et leur entablement. Peut-être faut-il attribuer au goût du temps, ou à celui de l'architecte, cette superfluité d'ornemens et de découpures dont sont ciselés, on peut le dire, plutôt que sculptés, les fûts des colonnes, qui, loin d'y perdre, auraient probablement gagné à une plus grande économie de décoration.

Si l'on veut juger du vrai mérite de Delorme par son architecture des Tuileries, on doit, pour être juste, mettre dans la balance ce qui tient à des considérations de temps et de lieu, dont il est fort difficile à l'architecte de s'affranchir entièrement.

Quant à la disposition générale du palais des Tuileries, disposition qui offre moins un ensemble qu'un assortiment de corps distincts, il faut se reporter à l'état de choses régnant en France avant Delorme. Le goût d'alors était de diviser les palais en pavillons, en tours, en ailes flanquées de gros massifs écrasés par des toits d'une hauteur démesurée. Ce fut dans la construction

des châteaux-forts que l'architecture des palais dut naturellement, en France, prendre ses modèles. De telles subdivisions de masses étaient peu compatibles avec cette unité de disposition et d'ordonnance, qui est une des principales beautés de l'architecture. De là, dans tous les édifices d'alors, une multiplicité de parties qui rapetisse l'effet et l'aspect des plus grandes entreprises. Combien effectivement n'aurait pas été plus imposante cette façade des Tuileries, si un motif unique d'architecture y eût, avec quelques variétés, réduit à une ligne uniforme une étendue de 168 toises?

Les restaurateurs de ce palais ont, à la vérité, cherché à en raccorder les masses autant que possible, sous le niveau approximatif d'un entablement plus ou moins commun à toutes; ils ont voulu aussi en assujétir les fenêtres ou les ouvertures à une disposition uniforme. Mais que de disparates et de discordances dans ce ragrément!

Quant au goût de décoration appliqué par Delorme à toute cette architecture, on serait tenté de lui appliquer le mot d'Apelles au peintre qui avait enrichi plutôt qu'embelli son Hélène, en la chargeant de bracelets et de broderies. On imaginerait difficilement quelque chose de plus riche que les colonnes à bandes de marbre, alternativement ciselées et chargées d'ornemens divers, non-seulement sur les bandes de chaque tambour, mais dans les listels qui les séparent. Mais tout ce luxe, qui tend à découper la colonne et à lui ôter le mérite d'unité qui est une des propriétés de son caractère, vaut-il la beauté simple d'un fuséleme nt pur et d'une bonne et juste proportion?

Le petit ordre ionique du corps de bâtiment dont on a déjà parlé, est une des meilleures productions de Delorme, et il ne lui manquerait qu'un chapiteau plus léger ou d'une exécution plus pure, pour être digne d'entrer en parallèle avec les ouvrages classiques de l'antiquité.

Aussi Chambrai s'est-il permis d'associer Delorme aux grands maîtres modernes, entre lesquels il établit son parallèle d'architecture. L'honneur que lui a fait ce judicieux critique se trouve à la vérité un peu compensé, par la sévérité des jugemens qu'il lui fait subir. C'est sur son traité d'architecture et sur les profils qu'il donne à ses ordres que Delorme est mis à l'épreuve d'une comparaison redoutable, et avec l'antique, et avec les plus grands architectes modernes de l'Italie. Or elle n'est pas à son avantage. Si en effet on considère sa méthode des profils ou proportions de chaque ordre, on n'y trouve ni correction ni grâce, mais au contraire une manière lourde et sans élégance. On est forcé de reconnaître avec Chambrai que Delorme avait *un peu trop vu les plus belles choses de Rome, avec des yeux encore préoccupés du style gothique. Le talent de cet architecte*, continue-t-il, *consistait principalement dans la conduite d'un bâtiment, et de vrai il était plus consommé en la connaissance et la coupe des pierres que dans la composition des ordres: aussi en a-t-il écrit plus utilement et bien plus au long.*

Philibert Delorme est en effet auteur de deux ouvrages, l'un sur l'architecture, l'autre sur une partie de la construction des couvertures qui ont assuré à son nom une réputation plus durable que celle qu'il aurait pu devoir à ses édifices, aujourd'hui plus ou moins détruits ou dé-

naturés. Le premier est *un traité complet de l'art de bâtir.* Le second a pour titre : *Nouvelles inventions pour bien bâtir et à petits frais.*

Nous ne donnerons ici aucune analyse de son traité, ouvrage dans lequel il avait déjà été précédé par plus d'un architecte, et dont on ne pourrait faire connaître les notions très diverses que par des abrégés fort succincts, qui n'auraient guère d'autre valeur que celle d'une table de matières. De pareils traités, d'ailleurs, doivent une grande partie de leur intelligence, comme de leur utilité, aux planches ou dessins qui les accompagnent. Mais, comme l'a observé Chambrai, Delorme n'était pas fort habile dessinateur. Il règne beaucoup d'obscurités dans ses planches. Les mesures y sont ou inexactes ou trop peu nombreuses, et c'est à l'aide d'un texte assez diffus qu'on est contraint d'expliquer les figures, qui devaient avant tout expliquer le texte.

Quant au second ouvrage de Delorme, il contient la découverte d'un procédé de charpente, dont on a de nos jours renouvelé l'application avec beaucoup de succès, dans les travaux de toiture et de couverture. Voici ce qui donna naissance à cette invention : c'est Delorme lui-même qui va nous l'apprendre.

« Comme je considérais, dit-il, la nécessité et peine « qui est aujourd'hui et sera désormais pour trouver si « grands arbres qu'il faut, pour faire poutres, sabliers, « poutres chevrons, et autres telles pièces requises pour « les logis des princes et seigneurs, davantage que je « prévoyais grande défaillance non-seulement desdits « grands arbres, mais aussi des moyens, tels qu'il fau- « drait pour faire les couvertures de si grands logis,

« qui m'a fait penser de longue main, comme l'on y « pourrait remédier, et s'il serait possible en telle né- « cessité, trouver quelque invention de se pouvoir aider « de toutes sortes de bois, et encore de toutes petites « pièces, et se passer de si grands arbres que l'on a « coutume de mettre en œuvre.

« Sur quoi il m'advint un jour d'en toucher quelque « chose au feu roi Henri II, étant à table. Mais quoi! « Les auditeurs et les assistans, pour n'avoir ouï parler « de si nouvelles choses et si grande invention, me recu- « lèrent de mon dire, comme si j'eusse voulu faire en- « tendre à ce bon roi quelques menteries. Voyant donc « faire un jugement si soudain de ce qui n'était encore « entendu, et que le roi pour lors ne disait mot, je dé- « libérai de ne plus rien mettre en avant de tels projets, « commandant de procéder aux bâtimens comme l'on « avait accoutumé.

« Quelque temps après, la reine-mère délibéra faire « couvrir un jeu de paulme à son château de Monceaux, « pour donner plaisir et contentement au feu roi Henri: « et voyant qu'on lui en demandait si grande somme « d'argent, cela me fit reparler de cette invention, et « fut ladite dame seule cause que je la voulus « éprouver.

« Donc j'en fis l'épreuve au château de la Meutte, que « plusieurs ont vue et en autres divers lieux selon la « façon décrite en ce présent livre. Laquelle épreuve se « trouva si belle et de si grande utilité, que lors chacun « délibéra en faire son profit et s'en aider, voire ceux « qui l'avaient contre dite, moquée et débattue. La- « quelle chose étant venue jusqu'aux oreilles du roi,

« qui avait vu et grandement loué ladite épreuve, il me « commanda d'en faire un livre pour être imprimé, afin « que la façon fût intelligible à tous. »

La méthode de charpente inventée par Philibert Delorme, et qui porte aujourd'hui son nom, consiste à substituer aux fermes de charpente ordinaire et aux chevrons qui en font les divisions, des courbes formées de deux planches de bois quelconque, longues de 3 ou 4 pieds, larges d'environ un pied, épaisses d'un pouce, et qu'on assemble en coupe et en liaison, suivant l'espèce de la courbe, soit en ogive, soit en plein cintre, soit en cintre surbaissé.

Ces cintres, pour avoir de la force et de la solidité, doivent être assemblés par leur pied, dans une plate-forme de charpente, posée bien de niveau sur les murs de face du bâtiment, et les planches destinées à former les parties de la grande courbe doivent être placées de champ et bien d'aplomb. On les entretient dans cette position, en y pratiquant des mortaises, dans lesquelles on introduit des liernes percées à des distances convenables et remplies par des coins, qui serrent les parties de cercle et les empêchent de s'incliner, car toute leur force dépend de leur position perpendiculaire.

Cette sorte de charpente présente donc l'aspect d'une voûte en treillage, dont les courbes espacées entre elles d'un ou deux pieds, suivant le poids qu'elles auront à supporter, forment les parties verticales, tandis que les liernes sont les parties horizontales, servant de lien aux courbes. L'intérieur peut recevoir un plafonnement en plâtre ou en toute autre sorte d'enduit, et l'extérieur peut être couvert en tuiles, ardoises, etc.

Le premier avantage de cette méthode, est qu'on peut substituer à d'énormes pièces de bois, tant en longueur qu'en épaisseur, suivant l'espace à couvrir, des morceaux de bois minces, courts, légers et de peu de valeur. Son second avantage est de laisser libres les intérieurs des combles, que les pièces de charpente multipliées tendent le plus souvent à remplir et à rendre inhabitables, enfin de former de véritables voûtes susceptibles de s'accommoder à toutes sortes d'emplois et aussi de décorations.

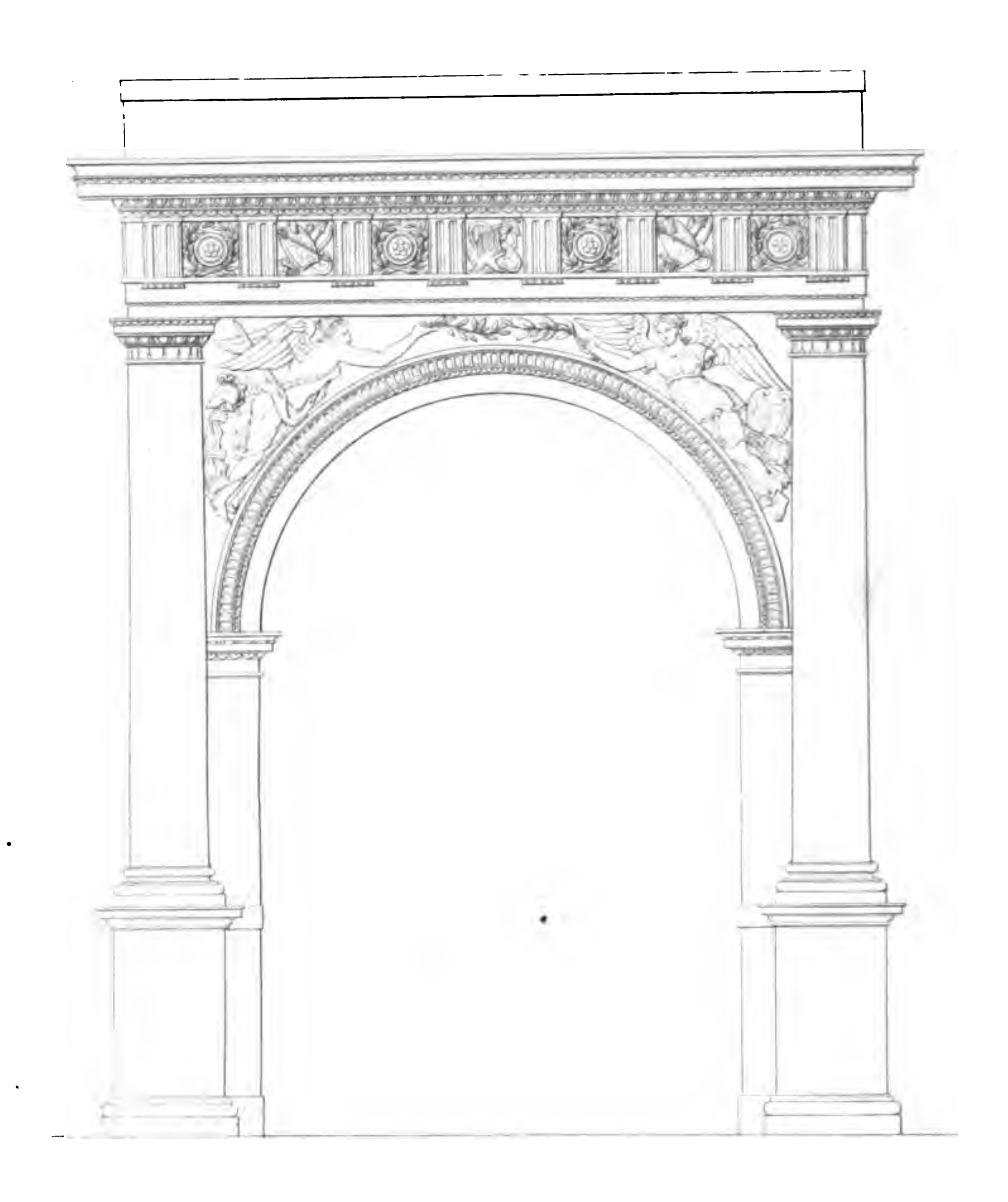
Cette méthode est encore favorable à l'économie sous plus d'un rapport. Par sa légèreté, elle dispense de donner aux murs autant d'épaisseur, qu'en exigent les charpentes en grosses pièces de bois; elle permet l'emploi de toutes les sortes de bois, mais elle préfère ceux qui coûtent le moins, et qu'on appelle bois blancs, tels que le sapin, le tilleul, le hêtre, le peuplier, etc. Elle l'emporte sur les autres systèmes de charpenterie, par la facilité d'y faire des réparations. En effet, on peut substituer une pièce à une autre, décomposer et recomposer morceau par morceau tout l'assemblage, sans que la désunion d'une partie occasione de dérangement, soit dans les parties, soit dans le tout.

L'invention de Philibert Delorme, renouvelée de nos jours, et remise en crédit, est devenue, ainsi qu'on l'a déjà dit, son principal titre de gloire. La plupart des autres ont subi les injures du temps et de la fortune, qui paraît toutefois l'avoir mieux traité pendant sa vie. La faveur de Catherine de Médicis cumula sur lui les revenus des abbayes de Saint-Éloi, de Noyon, et de Saint-Serge d'Anvers, et elle joignit à ses bienfaits, quoiqu'il

ne fût que simple tonsuré, la qualité de conseiller et d'aumônier ordinaire du roi. On prétend que cette profusion de faveurs rendit notre architecte orgueilleux, ce qui est fort possible, et lui suscita des envieux, ce qui est encore plus probable. Le poète Ronsard, dit-on, fut de ce nombre ; ce qu'on infère d'une satire qu'on lui attribue, qui a pour titre *la Truelle crossée*, et qui évidemment était dirigée contre Delorme. Celui-ci, qui était gouverneur des Tuileries, refusa un jour à Ronsard l'entrée du jardin. Le poète crayonna ces trois mots syncopés sur la porte : *Fort. reverent. habe*, que l'artiste prit pour du français et dont il se plaignit à la reine. Mais Ronsard expliqua ces trois mots, comme étant, dans leur abréviation, le commencement d'un distique d'Ausone, qui conseille la modestie à l'homme que la fortune vient d'élever. *Fortunam reverenter habe, quicumque repente dives ab exili progrediere loco.*

Delorme mourut en 1570.





E. Olivier sc.

PORTIQUE DANS LA COUR DU CHÂTEAU D'ÉCOUEN.

T. 2. p. 43.

JEAN BULLANT,

VIVAIT EN 1540 ET 1573.

Toutes sortes de raisons expliquent pourquoi l'Italie, dans l'architecture, devança toutes les nations de l'Europe moderne. Les traditions du bon goût n'y avaient jamais été entièrement interrompues, et le style gothique n'y avait jamais pris racine. L'ordre chronologique des monumens en France et en Italie nous démontre que le gothique régnait encore dans le premier de ces pays, lorsque le second avait depuis long-temps remis en honneur, dans les édifices, toutes les doctrines de l'antiquité classique. Pour tout dire par un synchronisme qui dispense de toute autre considération, San Gallo faisait à Rome le palais Farnèse lorsque Bullant élevait le château d'Ecouen.

Ce château a donc cela de précieux, qu'il se montre à nous comme le prélude du bon goût, et qu'il nous fait voir, dans plusieurs de ses détails, un architecte supérieur à son siècle, et capable de s'élever beaucoup plus haut, s'il n'eût été encore dominé par les habitudes de son pays.

L'histoire de cet artiste, au reste, ne sera que celle de ses ouvrages. On chercherait en vain quelques renseignemens relatifs à sa vie et à sa personne. Ce n'est que

par les dates de ses monumens qu'on peut évaluer approximativement l'espace de temps, qui put séparer l'époque de sa naissance de celle de sa mort. Une sorte de fatalité encore a fait disparaître le plus grand nombre des ouvrages, sur lesquels aurait dû se fonder sa réputation.

Nous ne trouvons plus qu'un seul témoin du grand palais que Bullant avait bâti pour Catherine de Médicis : c'est cette colonne monumentale, si malheureusement engagée dans le mur de la nouvelle halle au blé de Paris, et dont on donnera plus bas la description. Tout le reste du palais, connu d'abord sous le nom d'hôtel de la Reine, et puis d'hôtel Soissons, a disparu pour faire place aux constructions de la halle et des maisons environnantes. A peine subsiste-t-il quelque souvenir de cette grande production de notre architecte, qui offrait un vaste assemblage de bâtimens et de jardins, et le plus grand palais de cette ville après celui du Louvre.

L'architecture, comme les faits le prouvent, n'est point l'art le moins propre à perpétuer la gloire des nations et la mémoire de leur génie; mais elles ne devront cet effet qu'au soin qu'elles prendront, et de la construction, et de la conservation de leurs monumens. Il y a des temps où les hommes sont entraînés par un cours tout différent de goûts et d'usages. Lorsqu'un certain esprit de commerce, qui ne vit que de changemens dans les choses usuelles de la vie, vient à s'appliquer aux ouvrages des beaux-arts, il n'y a plus d'estime que pour le nouveau, et le mépris devient le partage de tout ce qui est ancien. J'ai été conduit à ces réflexions en voulant parler de la colonne prétendue astrologique de Bul-

lant, sauvée de l'hôtel Soissons, et qui faisait un des ornemens de ce palais qui n'est plus.

Une tradition populaire veut qu'on la considère comme un monument de la superstition de Catherine de Médicis, qui la fit construire après la mort de Henri II, pour satisfaire son penchant à l'astrologie. On prétend qu'elle y allait elle-même, avec les astrologues dont elle s'entourait, étudier ces rapports imaginaires, que l'on croyait exister entre le cours des astres, et le cours des choses humaines. Quoi qu'il en soit, le monument, sous le rapport de l'architecture, fut en plus petit, et, à la sculpture près, une assez régulière imitation des grandes colonnes monumentales de l'antiquité.

Sa hauteur est de 12 toises, en y comprenant la base et le chapiteau. Son diamètre, en bas du fût, est de 8 pieds 9 pouces et demi, et par le haut de 8 pieds 2 pouces. Un escalier en spirale conduit à son sommet, c'est-à-dire sur le tailloir du chapiteau, que nous regarderons comme étant dorique, nonobstant l'opinion qui le fit passer pour être du prétendu ordre toscan; rien dans une colonne solitaire ne pouvant motiver cette distinction d'ordre tout-à-fait arbitraire. Sans doute encore les cannelures et rudentures ornées et découpées de divers ornemens, seraient peu d'accord avec l'extrême simplicité dont on avait jadis prétendu faire le caractère d'un ordre inconnu aux Grecs. Son fût est en effet orné de dix-huit cannelures remplies, d'espace en espace, par des couronnes, des fleurs de lis, des cornes d'abondance, des miroirs cassés et des lacs d'amour déchirés. Le chiffre qui se compose d'un H et d'un D, avec un croissant, symbole de Diane, est là comme

celui de Diane de Poitiers, maîtresse de Henri II, et que ce roi fit graver sur tous les monumens élevés sous son règne ; ce qui a fait croire que la colonne aurait été construite avant la viduité de Catherine de Médicis, et par l'ordre de Henri II.

Engagée aujourd'hui dans le mur extérieur du bâtiment circulaire de la Halle-aux-Blés, sa tête seule reçoit les regards du soleil. On y a ajusté un cadran solaire, et son piédestal est devenu une fontaine.

De plus notables changemens attendaient un autre monument de Bullant : je veux parler du château des Tuileries, dont il jeta les premiers fondemens de concert avec Philibert Delorme. Il règne quelque confusion dans la part que chacun d'eux peut prétendre séparément à ce grand ouvrage. Ce qu'on sait, c'est que ces architectes, protégés tous deux par Catherine de Médicis, qui les y employa, avaient conçu le projet d'un palais bien plus étendu que n'est celui qu'on voit aujourd'hui, malgré les augmentations qu'il a reçues par la suite des temps. D'anciens plans que Ducerceau nous a conservés font voir qu'il était accompagné de cours latérales, de vastes écuries, et d'autres corps accessoires fort nombreux. Le travail de Bullant et de son associé s'était borné au gros pavillon du milieu, aux deux ailes contiguës et aux pavillons qui viennent ensuite chacun de chaque côté. Quant aux deux corps de bâtiment qui suivent, et qui, toujours sur la même ligne, sont flanqués de deux grands pavillons qui terminent les deux extrémités de cette longue ligne, ils furent l'ouvrage de Ducerceau. Mais la reine avait abandonné cette construction pour bâtir le palais dont on a parlé.

L'histoire du château des Tuileries et de tous les changemens qu'il a éprouvés, serait aujourd'hui fort difficile à faire, et ne saurait trouver place ici. Il suffit à l'objet qui nous occupe de pouvoir y faire encore saisir quelques traditions, et des restes authentiques de l'architecture de Bullant. La façade sur la place du Carrousel a subi moins de modifications que celle qui donne sur le jardin : aussi est-ce là que l'œil du connaisseur croit reconnaître plus de traces et de caractères distinctifs du goût de l'âge où vécut Bullant. Il ne reste du grand pavillon du milieu, sur le jardin, que l'ordre inférieur. On croit devoir attribuer à notre architecte l'ordonnance ionique des deux pavillons composés de deux ordres, et qui viennent après les deux ailes, formant aujourd'hui galerie et terrasse au-dessus.

Un monument moins considérable de cet architecte n'a pas éprouvé de moindres vicissitudes : je veux parler de l'hôtel de Carnavalet, dont la porte ornée des sculptures de Jean Goujon porte encore l'empreinte du style précieux, quoiqu'un peu maigre, qui caractérise cette époque de l'art. Le reste du palais, ouvrage d'un autre temps, ne nous présentant rien que Bullant puisse réclamer, nous passerons à un autre édifice dont il ne partagea l'honneur avec aucun autre, et que le temps nous a heureusement transmis dans presque toute son intégrité.

C'est à Ecouen qu'on peut bien apprécier le talent et le mérite de Bullant, surtout en considérant l'état de l'architecture en France à l'époque où il éleva ce grand château. Nous n'avons point, dans cette notice, suivi l'ordre chronologique de ses ouvrages. Au contraire,

nous avons réservé pour la dernière la description de cet édifice, qui doit pourtant avoir été un des premiers qu'il ait construits. En effet, l'hôtel Soissons ne fut bâti qu'après le palais des Tuileries. Celui-ci le fut en 1564. Mais l'histoire nous apprend que le connétable de Montmorency, pendant sa disgrâce, qui dura depuis 1540 jusqu'à la mort de François I[er] en 1547, se retira dans son château, qu'il avait fait bâtir à Ecouen, par Bullant; il y fit même graver ce vers d'Horace :

Æquam memento rebus in arduis servare mentem,

qu'on y lit encore aujourd'hui, et qui faisait allusion à sa disgrâce. Il résulte de ces rapprochemens que le château d'Ecouen doit avoir été bâti, ou au moins commencé avant 1540, et que sa construction précéda de plusieurs années celles des palais dont on a parlé.

A ne considérer que le goût général de ce qui en forme l'ensemble, on porterait aussi le même jugement. Un certain mélange de gothique et d'antique y offre des contrastes plus apparens et plus nombreux que dans ses autres ouvrages.

Le gothique s'y fait reconnaître d'abord au genre de la construction, formée en dedans, comme au-dehors, de ces petites pierres dont se composait presque toujours l'appareil des bâtimens du moyen âge. On l'y reconnaît à la grandeur des croisées, à la hauteur des combles, deux caractères dont l'empreinte s'est perpétuée jusqu'à nos jours dans plusieurs de nos édifices. On l'y reconnaît à ces tourelles accompagnant les pavillons, dont se trouvent flanqués les quatre corps de bâtiment

qui composent la cour (1). On l'y reconnaît enfin à certains détails d'ornement plus que capricieux, dont les croisées du second étage sont chargées, et à un goût de maigreur et de sécheresse répandu dans l'exécution de cette architecture.

Le genre antique s'y fait aisément discerner à la régularité d'ordonnance et de proportion que présente l'extérieur, comme l'intérieur du château, à l'emploi des ordres appliqués tantôt en pilastres aux chambranles des croisées, tantôt en colonnes isolées aux différens avant-corps, dont on parlera plus bas, au bon goût et à la pureté de leurs profils, à l'élégance enfin de beaucoup de parties d'ornemens, distribués avec choix et exécutés avec finesse, sur des portes, autour des niches, et dans les profils de l'architecture.

Le château consiste extérieurement en quatre corps de bâtimens, qui forment un plan quadrilatère, aux angles duquel s'élèvent quatre pavillons carrés, plus élevés d'un étage que le reste de l'édifice. Dans les angles rentrans de ces pavillons, sont des tourelles qui, par le bas, se terminent en cône. Assis sur une hauteur, le bâtiment est accompagné de pentes et d'esplanades qui y conduisent. Des fossés l'entourent de trois côtés. Le quatrième a une terrasse qui domine le bourg d'Ecouen. Divers autres accessoires lui ont conservé le caractère de château-fort; ce qui, dans les constructions de ce temps, ne se bornait pas toujours à la simple apparence.

(1) Ces pavillons ont pris la place des tours qui occupaient les angles des châteaux gothiques.

L'élévation à l'intérieur se compose d'un rez-de-chaussée, d'un premier étage, et d'un second qui, pris aux dépens du comble, fait voir combien est ancienne en France la pratique des fenêtres qu'on appelle, d'un nom très moderne, des *mansardes*. Les deux étages principaux sont percés de grandes croisées, dont les chambranles sont découpés en refends, sur lesquels se détachent des pilastres d'une forme assez bâtarde, et qui règnent ainsi avec beaucoup d'uniformité dans tout l'étage. Les croisées de l'étage du comble ont, de la même manière, des pilastres corinthiens.

Ce qui, dans cette élévation intérieure (ou de la cour), mérite une distinction très particulière, se rapporte aux ordonnances des avant-corps dont on a déjà fait mention. Celui de l'entrée, ou de la façade extérieure, composé de quatre colonnes doriques, ayant des piédestaux isolés, portés sur un stylobate continu, avec une semblable ordonnance ionique au-dessus, ne manque ni d'élégance ni de correction dans son style et ses détails.

Mais on admire davantage les deux avant-corps qui servent de milieu aux deux grands côtés de la cour. Le premier est formé de deux ordres, l'un au-dessus de l'autre, qui sont le dorique et le corinthien. Le second, plus majestueux, n'offre qu'un seul ordre de quatre grandes colonnes corinthiennes, dont la hauteur est égale à celle du bâtiment et qui font un fort beau péristyle. L'entre-colonnement du milieu, plus large que les deux autres, s'ouvre ainsi pour introduire à l'escalier qui aboutit à cet endroit. Le dessous de ce péristyle a des pilastres correspondant aux colonnes. Chacun des entre-

pilastres latéraux est occupé par une niche, où l'on voyait autrefois les deux figures de Michel-Ange, qui, originairement destinées au tombeau de Jules II, ont successivement passé du château d'Ecouen à l'hotel de Richelieu, et de là au Musée royal. L'entablement de cet ordre est riche. Sa frise est ornée de trophées et d'autres objets allégoriques, relatifs à la famille de Montmorency.

Le second avant-corps qui correspond au précédent, présente simplement la forme d'une arcade ornée de deux colonnes doriques sur piédestaux, supportant un fort bel entablement, avec triglyphes, dont les métopes sont remplies d'armures, de couronnes et de symboles. Les archivoltes sont décorées de victoires ailées, tenant des couronnes. (*Voy. la planche en tête de cette notice.*)

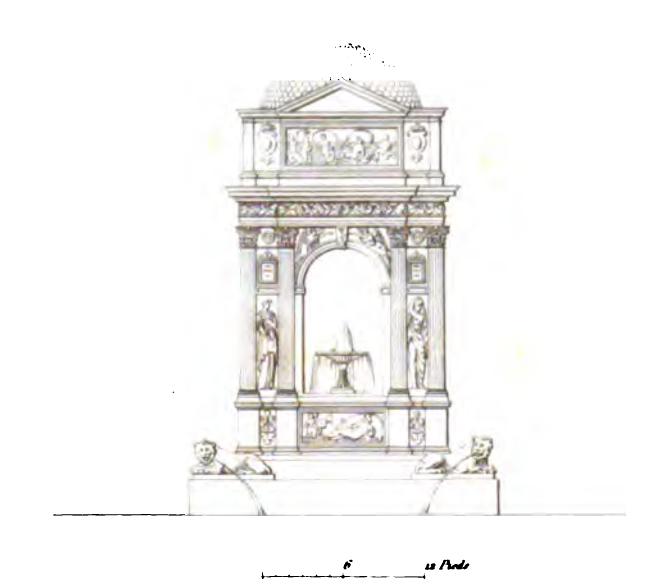
Il a sans doute été fait en France, depuis Bullant, des édifices plus grandement conçus selon le génie de l'art antique; il s'y est élevé de beaucoup plus beaux palais que celui d'Ecouen; mais il ne s'y est pas fait de parties d'architecture plus classiques que celles dont on vient de donner l'idée. On ne citera peut-être, d'aucun successeur de Bullant, une plus grande pureté dans les profils, une plus grande finesse d'exécution, un plus juste sentiment des belles proportions, et du véritable caractère de chacun des ordres, enfin une meilleure imitation en ce genre, des œuvres de l'antiquité. Bullant, au reste, en avait fait une sérieuse étude, et il en avait déposé par écrit les résultats, dans un traité de sa composition qui n'existe plus.

Mais ce qui nous reste du château d'Ecouen peut réparer cette perte. C'est là qu'on peut, avec Chambrai,

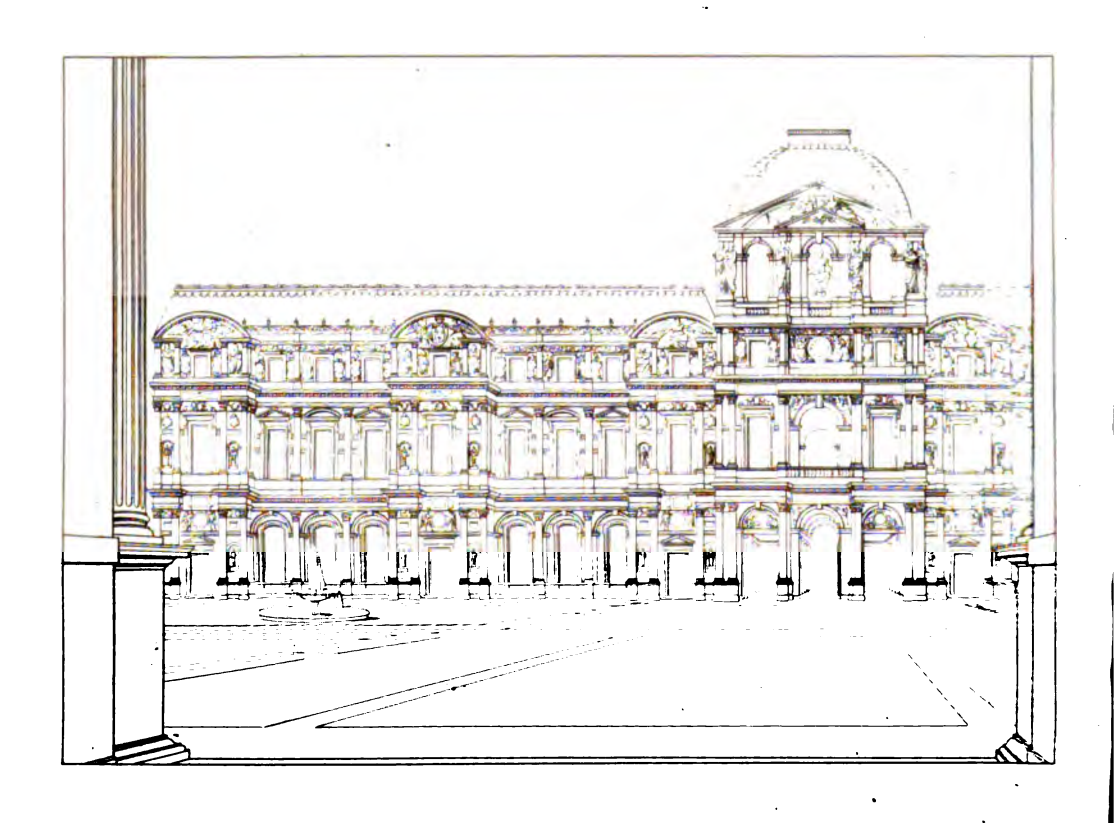
recueillir avec plus de certitude encore la théorie de Bullant. Ce monument, selon lui, contient les modèles les plus réguliers des trois ordres grecs. L'architecte qui le construisit, dit-il, fut un des premiers qui aient tenté de réduire en pratique la doctrine de Vitruve, dont il se montra toujours un des plus zélés sectateurs.

Ce n'est pas un petit honneur pour Bullant, d'avoir été mis par Chambrai au nombre des auteurs classiques dont il a composé son célèbre parallèle de l'architecture. C'est aussi à cet ouvrage que nous renverrons ceux qui, n'ayant pas vu par eux-mêmes les monumens de cet architecte, pourraient douter des obligations que lui eut l'architecture en France. Disons, en effet, qu'il lui est arrivé ce qui arrive à presque tous ceux qui ouvrent une carrière : il eut le mérite, d'autres recueillent l'honneur. *Alii famam habent alii merentur.*





FONTAINE DES INNOCENS, À PARIS.



E. Ollivier sc.

CHÂTEAU DU LOUVRE, À PARIS.

LESCOT (PIERRE),

NÉ A PARIS EN 1510, MORT EN 1578.

GOUGEON (JEAN),

MORT EN 1572.

Nous avons cru, pour plus d'une raison, devoir réunir dans un seul et même article ce qui regarde ces deux artistes, dont les noms sont en quelque sorte devenus inséparables. Tous deux, en effet, contemporains, et à ce qu'il paraît du même âge, furent associés aux travaux du plus grand monument de leur siècle, en France. Tous deux passent pour être les premiers auxquels il fut donné, en architecture et en sculpture, non-seulement d'en bannir entièrement l'ignorance des erremens gothiques, mais encore de s'élever à la hauteur des principes et des œuvres de l'antiquité classique. Tous deux enfin, après avoir fait la gloire de cette première période en France, ont produit des ouvrages qui, depuis deux siècles et demi, peuvent encore défier, sous plus d'un rapport, tout ce qu'ont produit leurs successeurs.

Un autre point de conformité dans leur destinée est

le manque presque absolu de notions historiques ou biographiques sur leurs personnes. Hors quelques dates qui fixent l'époque de leur existence et de leurs travaux, tout est incertitude, particulièrement à l'égard de Jean Gougeon. Il se trouve en effet mêlé, comme architecte et comme sculpteur, dans les entreprises de son temps, époque où abonda un assez grand nombre d'artistes habiles, tant étrangers que nationaux, et auxquels un même goût d'école donna une physionomie semblable. De là une confusion inévitable dans la critique d'ouvrages, que le sentiment de l'art et le goût peuvent seuls, aujourd'hui faire discerner; mais, pour le plus grand nombre des hommes, ces documens du goût ne sauraient remplacer les renseignemens historiques.

Il manque aussi à ce plus grand nombre, la connaissance générale des causes qui produisirent l'essor que prirent les arts sous le règne de François Ier, et suscitèrent le talent extraordinaire de Lescot et de Gougeon.

Un coup-d'œil sur les circonstances qui les précédèrent, et sur les causes qui donnèrent à la France une impulsion nouvelle, expliquera cette singularité, sans cela inexplicable, d'une subite apparition de deux grands talens, qui sembleraient comme être sortis de terre sans germe préalable, ou tombés du ciel, si l'on ne pouvait point apercevoir ailleurs le principe, non-seulement de leur génération, mais de leur développement.

Effectivement ce principe fut alors étranger à la France, et Pierre Lescot, comme Jean Gougeon, ne furent l'un et l'autre, comme on les appelle souvent, les créateurs du bon goût en France, que parce qu'ils avaient été les créatures de cette école du bon goût qui, depuis

plus d'un siècle, s'était formée et dominait en Italie.

Avant l'époque où les arts du dessin commencèrent à se naturaliser chez les Français, on peut se convaincre, seulement en parcourant ce recueil biographique, qu'ils avaient atteint déjà chez les Italiens le dernier degré de hauteur, auquel il leur fût donné d'arriver. L'époque dont je parle est celle qui marque la moitié du seizième siècle. Alors l'Italie comptait déjà, on peut le dire, près de deux siècles d'une culture progressive de toutes les parties de l'imitation. Déjà depuis long-temps on avait vu s'élever de toutes parts, en ce pays, des monumens construits selon les règles et le goût de l'architecture antique. Si le seizième siècle brilla du plus grand éclat, on est forcé d'avouer que, sur plus d'un point, le quinzième lui céda plutôt l'honneur, que le mérite de la supériorité.

Ce fut aux guerres d'Italie, sous Charles VIII, Louis XII, et François I[er], que fut due la communication plus particulière qui s'opéra, dans le goût des arts, entre les deux nations. Le fruit le plus réel des trois invasions de l'Italie fut, pour la France, la connaissance de ses chefs-d'œuvre. A Milan, François I[er] vit la fameuse cène de Léonard de Vinci, et on sait qu'il l'aurait fait transporter en France, s'il eût pu l'enlever de la muraille sur laquelle on l'avait peinte. Ne pouvant avoir la peinture, il emmena avec lui le peintre, qui, déjà fort âgé, fit peu d'ouvrages, et mourut au bout de trois ans, en 1518.

Sous le règne de ce prince, un assez grand nombre d'ouvrages des plus célèbres maîtres d'Italie fut transporté en France; mais lorsque le roi voulut entre-

prendre de nouvelles constructions, il sentit le besoin d'appeler les artistes de tout genre qui devaient contribuer à leur décoration. Alors on peut dire qu'une véritable colonie d'artistes italiens passa en France. Fontainebleau devint le réceptacle de toutes les statues antiques, soit originales, soit copies, soit fondues en bronze, soit simplement moulées en plâtre, que François Ier faisait venir d'Italie par les soins du célèbre Primaticcio.

Deux artistes également habiles et renommés à Florence, Benvenuto Cellini et Francesco Rustici, vinrent porter ici des leçons vivantes du bon goût de la sculpture. Tous deux étaient en même temps sculpteurs habiles et fondeurs exercés.

Rustici était venu en France après la révolution qui avait expulsé les Médicis de Florence, c'est-à-dire vers 1528. Entre les sculpteurs que Vasari nous apprend s'être fixés en France, on compte Lorenzo Naldini, élève de Rustici; Antonio Mimi, élève de Michel-Ange, et qui vendit à François Ier le fameux tableau de Léda, peint par son maître, Francesco da Pellegrino, Gio. Batista della Palla.

Le Rosso, peintre et sculpteur, était alors occupé à décorer Fontainebleau; il y employa beaucoup d'artistes italiens, tels que Naldini, Domenico del Barbieri, Luca Penni, Bartolomeo Miniati, Francesco Coccianemici. On trouve aussi associés à ces travaux plusieurs artistes français : dans le nombre de ceux qui travaillèrent sous le Rosso, on nomme maître François, d'Orléans; maître Simon, de Paris; maître Claude, de Paris; maître Laurent Picard, et quelques autres.

Dans la direction des travaux de Fontainebleau, nous

voyons à Rosso succéder Primaticcio, élève de Jules Romain, et qui avait travaillé sous lui au palais du Té, à Mantoue. Le duc Alphonse l'avait envoyé à François Ier, en 1531, comme un homme également habile dans la peinture et dans l'art des stucs. Au palais de Fontainebleau, Primaticcio acheva la galerie commencée par Rosso. Ses principaux collaborateurs furent J.-B. Bagnacavallo, Ruggieri de Bologna, Prospero Fontana, le célèbre Nicolo dell' Abbate.

Nous n'entrerons ici dans aucune recherche particulière sur la part de chacun de ces artistes aux travaux de Fontainebleau, du Louvre, des mausolées de Saint-Denis, etc. : notre objet est simplement de faire voir qu'à l'époque de Pierre Lescot et de Jean Gougeon, le goût des arts de l'Italie s'était déjà trouvé transporté en France, et que l'architecture avait dû aussi profiter de cette transplantation.

Nous savons qu'envoyé à Rome pour faire mouler les plus belles statues antiques, Primaticcio, retournant en France, y amena le célèbre architecte Vignola, qui y séjourna deux années. Quoiqu'il soit aujourd'hui assez difficile de retrouver des indications certaines, soit à Fontainebleau, soit au Louvre, des travaux de Serlio, il n'en est pas moins constant que ce célèbre architecte, qui mourut en France, y avait été appelé par François Ier pour substituer aux constructions gothiques du Louvre un nouveau projet d'architecture régulière.

Ne doutons pas non plus qu'à cette époque les artistes français aient été étudier en Italie, comme l'avait fait, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même dans son traité d'ar-

chitecture, Philibert Delorme, contemporain de Lescot et de Jean Gougeon. Qui nous dira donc que Lescot et Gougeon n'y auront pas été, se former aussi sur les grands modèles de l'architecture et de la sculpture? Quoi qu'on veuille penser à cet égard, des préludes de ces deux artistes, nous en aurons assez dit pour justifier ce que nous avons énoncé tout d'abord de leur mérite, savoir, qu'ils surent s'élever à la hauteur de la grande école du seizième siècle, soit qu'ils aient été en puiser les leçons à leur source, soit qu'ils en aient reçu l'émanation, par le fait des nombreuses communications établies alors entre la France et l'Italie.

Nous avons cru devoir au lecteur l'exposé succinct de ces notions, ne fût-ce que pour remplacer les documens historiques qui nous manquent sur leur compte, et dont l'absence aura contribué sans doute à faire juger leurs talens et leurs ouvrages, comme l'effet d'une production extraordinaire et spontanée.

Nous savons sur Pierre Lescot quelque chose de plus que sur Jean Gougeon. On est d'accord que le premier était de la famille d'Alissy; qu'il fut abbé commandataire de l'abbaye de Clagny; en outre, chanoine de l'église de Paris, et conseiller des rois François Ier, Henri II, Charles IX et Henri III. Mais ni l'un ni l'autre de ces deux artistes n'aurait peut-être gagné davantage à être connu plus personnellement : c'est dans leurs œuvres qu'existe la véritable histoire des hommes de talent; or celle de Lescot et de Gougeon est écrite dans des ouvrages dont la renommée ne périra point.

Dès l'an 1528, François Ier voyant le vieux palais du Louvre tomber en ruines, avait résolu de commencer,

sur le même terrein, un nouvel édifice. Avant de rien entreprendre, il avait demandé à Serlio, qui alors était en France, un projet de sa composition. On est porté à croire que ce célèbre architecte ayant renoncé lui-même à son propre dessein, aurait contribué, quelques années après, à faire adopter celui de Pierre Lescot.

C'est en effet sur les dessins de ce dernier que fut élevé le nouveau palais, que l'on a toutefois appelé depuis le vieux Louvre, pour le distinguer des additions subséquentes qui ont réellement quadruplé le projet de Lescot. Très probablement ce projet ne tendait qu'à faire du Louvre, ou une seule ligne de bâtimens dont le corps actuel, qu'on appelle le pavillon de l'Horloge, aurait occupé le milieu, ou un quadrangle qui n'eût été que le quart du quadrangle actuel. L'édifice avait à peine été commencé sous François Ier, dans cette partie qui fut achevée sous Henri II, en l'année 1548, comme le porte l'inscription gravée au-dessus de la porte, que nous désignerons du nom de la célèbre tribune des Cariatides, que Jean Gougeon y sculpta. Voici cette inscription :

Henricus II christianissimus vetustate collapsum, refici cœptum a patre Francisco I rege christianissimo, mortui sanctissimi parentis memor pientissimus filius absolvit anno a salute Christi M. DXXXXVIII.

Pierre Lescot aurait donc eu trente-huit ans lorsqu'il termina cette partie du Louvre, la seule qu'il faille regarder comme ayant été entièrement son ouvrage. Cette partie est celle, comme on vient de le dire, qui s'étend aujourd'hui depuis le grand pavillon dit de l'Horloge,

bâti depuis par Le Mercier, jusqu'à l'angle de la cour. La partie qui, de cet angle de la cour, s'étend jusqu'à la porte donnant sur le quai, en face le pont des Arts, fut bien terminée aussi dans le même système d'ordonnance et de décoration; mais ce fut postérieurement, comme le prouve la sculpture des figures en bas-relief autour des *œils-de-bœuf* qui semble bien de l'école, non de la main de Jean Gougeon.

C'est donc dans cette partie, telle qu'on vient de la désigner, de la grande cour actuelle du Louvre, qu'on doit juger du génie de Lescot et apprécier son goût.

Il manque sans doute aujourd'hui, à cette appréciation des mérites de l'architecte, ce qui manqua jadis à ses ressources, d'avoir à s'exercer, soit sur de nombreux ouvrages, soit sur le développement d'une grande pensée, ou l'exécution totale d'un vaste ensemble. Les genres du mérite sur lesquels la postérité assigne leurs rangs, aux maîtres en l'art de bâtir, sont fort nombreux. Ainsi c'est, avant tout, sur la grandeur d'une conception proportionnée à son objet, sur l'intelligence d'un plan ingénieusement combiné, et assorti à son élévation, sur la noblesse et la propriété du caractère, sur l'union d'une heureuse variété, avec la simplicité d'une rare composition décorative, que se fondent les jugemens de cette justice distributive, dont la critique du goût prononce les arrêts, entre les plus célèbres ouvrages des architectes.

Les circonstances du temps ont privé Lescot de pouvoir briller par plusieurs de ses endroits. On ne peut, à dire vrai, le juger que sur un fragment d'édifice. Mais c'est le cas de dire ici, avec le proverbe latin, *Ex ungue*

leonem; car il y a dans un morceau aussi complet (en ce qui le compose) que l'est celui dont nous parlons, de quoi faire une belle part de gloire à l'architecte. Cette portion du Louvre actuel, dont elle est devenue en quelque sorte le type, doit être vantée sous deux principaux point de vue, celui qui se rapporte à ce qu'on appelle la partie classique de l'architecture, et celui qui renferme la partie décorative.

Sous le premier point de vue, il faut rendre à Lescot la justice de dire, qu'il déploya dans son ordonnance autant de connaissance des principes de la belle architecture, qu'aucun de ses plus habiles prédécesseurs. Les portiques dont il forma l'étage du rèz-de-chaussée offrent d'aussi justes proportions, des rapports aussi heureux, et des détails aussi corrects que dans les meilleurs ouvrages connus. Il y employa l'ordre corinthien dans toute sa pureté. Ses profils sont d'une parfaite régularité.

On voit que son intention fut de porter dans l'ensemble de sa composition, la plus grande richesse. Ce fut à cet effet qu'il plaça au rez-de-chaussée l'ordre corinthien, se réservant d'enchérir sur le luxe de cet étage, selon les idées alors reçues, par l'ordre prétendu, qu'on appela composite, pour l'étage principal. Effectivement cet étage l'emporte sur l'inférieur par le luxe de ses chambranles, comme par l'élégance des festons de sa frise. Qu'il y ait, à vrai dire, un peu trop de ressemblance ou d'égalité de style et de goût d'ornement ainsi que de proportion, entre les deux étages ou les deux ordres, c'est bien ce qu'il faut reconnaître; mais chacun pris en particulier n'en dénote pas moins un architecte nourri des meilleurs doctrines, rempli des beautés de

l'antiquité et possédant tous les secrets de son art.

Ce fut par suite de son système de luxe progressif du bas en haut, que Lescot prodigua dans son attique, ou étage de nécessité, une telle richesse qu'on n'imagine pas qu'il soit possible d'en mettre davantage. Cependant un certain genre de convenance semble prescrire, dans la devanture d'un palais, le degré de richesse applicable à l'importance de chaque étage; et sans doute Lescot, indépendamment de quelques autres considérations, força toute mesure dans la décoration de son attique. Ceci conduit au second point de vue.

Il faut se reporter au siècle de Lescot, où tous les arts se trouvaient réunis dans la pratique du dessin, par de communes études chez le même artiste. Nul doute ainsi, que Lescot n'ait été grand dessinateur, et comme tel n'ait été singulièrement versé dans le genre de la décoration. A part le trop d'ornemens, et l'excès de détails qu'on peut reprocher au petit étage qui couronne son édifice, on est tenu de reconnaître qu'il n'y a pas un seul de ses partis de décoration, un seul de ses détails d'ornement, qui ne soit grandement imaginé et d'une exécution supérieure, dans sa totalité comme dans chacune de ses parties. Disons aussi qu'il eut à sa disposition le ciseau des sculpteurs les plus habiles, tant pour le grandiose et la hardiesse de l'exécution que pour la finesse, l'élégance et la pureté du goût. On croit voir qu'il voulut préparer à ces rares talens des motifs variés, et de nombreuses occasions de s'exercer et de se produire sous des proportions diverses. Qui oserait aujourd'hui se plaindre d'un superflu décoratif, auquel on doit de semblables beautés?

Nous ne devons pas omettre ici la mention de la grande salle construite par Pierre Lescot, et qui occupe à rez-de-chaussée presque toute la longueur de la façade dont on vient de parler. Elle est aussi remarquable par sa composition que par les objets de sa décoration. L'ordre qui y règne est une sorte de dorique composé, dont les colonnes sont ditribuées et groupées d'une façon assez particulière. Il faut admirer la manière noble et ingénieuse dont se trouvent terminées les deux extrémités de cette vaste salle. D'un côté la sculpture a décoré, avec une très grande magnificence, la cheminée en face de la tribune située à l'autre extrémité. Je parle de cette belle tribune dont les supports sont des cariatides colossales, ouvrages de Jean Gougeon, qui, associé à Lescot dans les travaux du Louvre, a donné tant de prix à son architecture, s'il n'y coopéra pas lui-même, comme on le soupçonne. En effet il est très probable qu'il dut donner les dessins de cette tribune, qui sans doute s'annonce plutôt comme production de sculpteur, que comme conception d'architecte. La chose paraîtra d'autant plus croyable, que Jean Gougeon, comme on va tout-à-l'heure en être convaincu, fut aussi incontestablement architecte.

Et d'abord pourquoi trouverait-on difficile de croire qu'un sculpteur du seizième siècle, ait joint au talent de sculpter celui de construire? Est-ce que le génie de la sculpture et celui de l'architecture ne se sont pas, nombre de fois, trouvés réunis chez les mêmes hommes, pendant les quinzième, seizième et dix-septième siècles? Faut-il citer en preuve les plus célèbres de tous les noms, ceux de Brunelleschi, Ammanati, Michel-Ange Bonarroti, Sansovino, Algardi, Bernini, Puget? Pourquoi donc un

grand sculpteur français, Jean Gougeon, au milieu du seizième siècle, n'aurait-il pas pu réunir ce double talent, comme il paraît que le fit aussi à la même époque l'architecte du palais d'Ecouen Jean Bullant, auquel plus d'un critique attribue les charmantes sculptures qui décorent diverses parties de cet édifice, et qu'on a trop souvent le tort d'attribuer à Gougeon?

Mais abandonnons le champ des probabilités. Voici un témoignage contemporain qui jette une grande lumière sur cette question et sur la vie de Jean Gougeon.

Il parut, en 1547, une traduction de Vitruve par Jean Martin, dont les exemplaires rares, à la vérité, se trouvent cependant dans les bibliothèques publiques. Cette traduction fut non-seulement ornée de dessins gravés d'après Jean Gougeon, mais encore accompagnée d'un petit traité de cet artiste sur l'architecture. Le traducteur Jean Martin mit en tête de cet ouvrage une dédicace adressée au roi Henri II dans laquelle on lit le passage suivant: « Cette œuvre est enrichie de figures nouvelles con-
« cernant la maçonnerie, par maître Jean Gougeon, na-
« guère architecte de Monseigneur le connétable, et
« maintenant l'un des vôtres. »

De là on tire trois conséquences : la première, que Jean Gougeon savait au moins dessiner de l'architecture; la seconde, qu'il n'était pas étranger aux notions didactiques de cet art, la troisième et la plus décisive, qu'il était reconnu de son temps pour architecte, puisqu'il avait été, sous ce titre, employé par le connétable de Montmorency, et qu'enfin il était au nombre des architectes du roi.

On a donc pu supposer sans invraisemblance qu'é-

tant un des architectes d'Henri II en 1547, un an avant la date de l'inscription placée sur la porte de la grande salle où est la tribune des Cariatides, Jean Gougeon aura pu être lui-même l'architecte aussi bien que le sculpteur de ce bel ouvrage.

L'habitude qu'on a contractée, au Louvre, de trouver l'architecture de Pierre Lescot associée à la sculpture de Jean Gougeon, a pu porter à croire qu'ailleurs et réciproquement la sculpture de Jean Gougeon, mêlée à de l'architecture, ne pouvait l'être qu'à celle de Pierre Lescot.

De là l'opinion, ou si l'on veut la prévention, que la fontaine des Innocens, si célèbre par ses sculptures, fut, quant à l'architecture, l'ouvrage de Lescot. Malheureusement ce monument, décomposé il y a plus de quarante ans, pour être rétabli, sous une autre forme, au milieu de la place qu'il occupe, est beaucoup moins propre aujourd'hui qu'il ne l'était autrefois, à faire juger par le goût la question qu'il s'agit de résoudre.

Il faut, soit en idée, soit d'après les dessins qui en existent, remettre ce petit monument dans son état primitif, pour se convaincre que Jean Gougeon fut l'auteur à-la-fois de son architecture, comme de sa sculpture. Resté incomplet jadis dans deux de ses côtés, qui ne furent pas même commencés, il devait former avec son soubassement, d'où l'eau jaillissait, un carré long perce d'arcades, une à chaque front, et deux sur la longueur. L'artiste avait imaginé d'en faire, par les motifs de sa décoration et les sujets des figures, un petit édifice hydraulique. Toutefois l'architecture n'y était dans le fait que l'accompagnement, et l'on pourrait dire l'encadre-

ment de la sculpture. Tout y était, ou du moins, semblait y avoir été disposé dans cette vue. Les entre-pilastres corinthiens des pieds-droits étaient occupés par des figures de naïades tenant une urne. Au-dessus de chacune on lisait dans un cartouche FONTIUM NYMPHIS. Tous les champs de l'attique et tous ceux du stylobate (au-dessus du soubassement) étaient remplis de bas-reliefs et de compositions analogues qui en auraient fait, si le monument eût été terminé, une sorte d'*ædicula* consacrée aux nymphes des fontaines.

Nous en avons parlé comme au passé, quoique, dans la transformation qu'on lui a fait subir, on puisse encore y voir la réalité de ce qui vient d'être décrit, et surtout juger des rapports de son architecture avec sa sculpture.

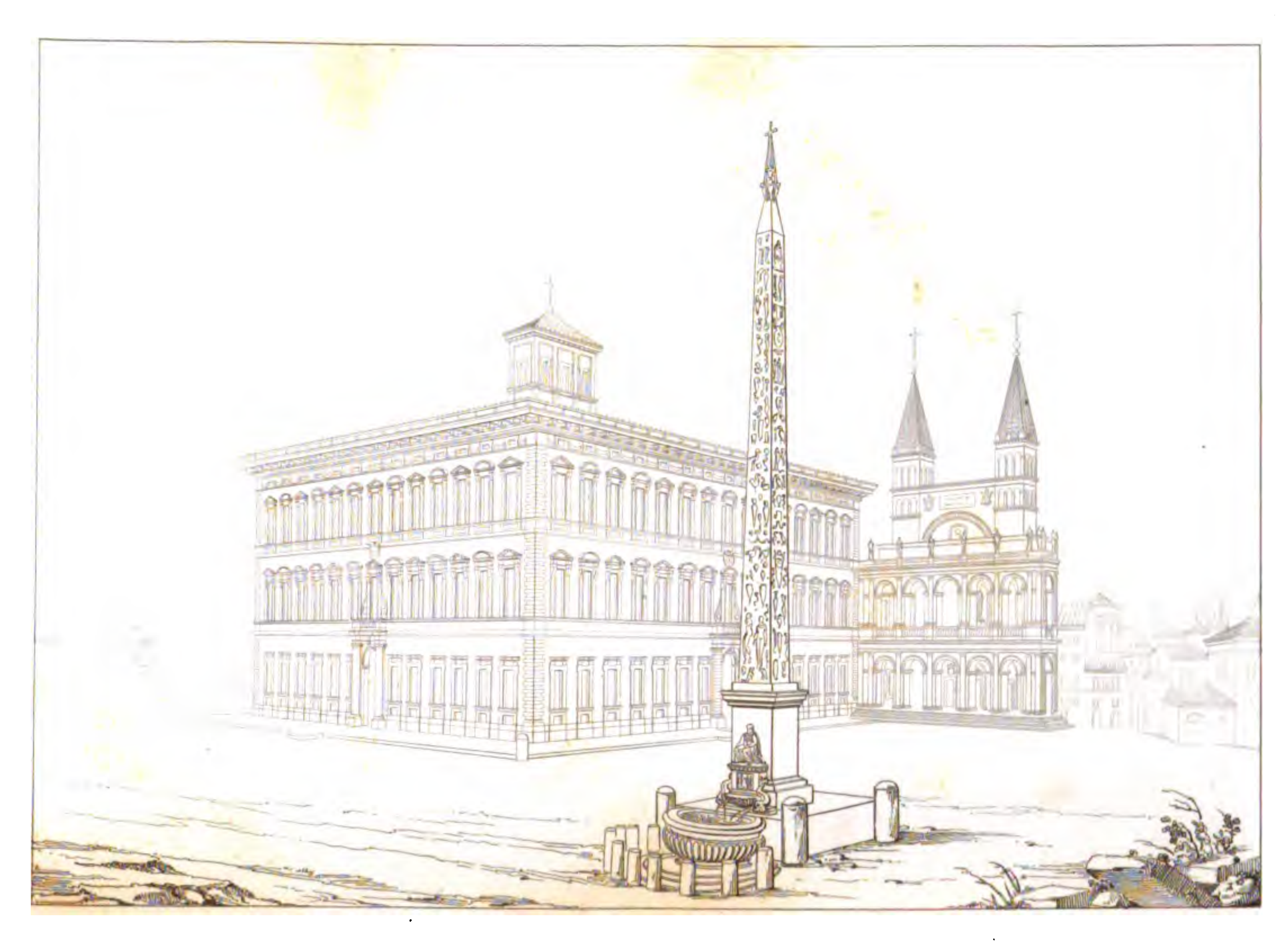
Or, il nous semble que jamais plus grande conformité de style, de goût et d'exécution n'a régné nulle part, entre l'œuvre de l'architecte et celle du sculpteur. On distingue avec la plus grande clarté, dans les proportions, les saillies, la manière des profils et dans tous les membres de l'ordonnance, un goût de bas-relief, une certaine finesse de travail, voisine d'un peu de maigreur, qui font le caractère de cette architecture, et on ne peut s'empêcher d'y reconnaître l'intention, de faire d'autant mieux briller le style élégant des sculptures, qui devaient y jouer le rôle principal. Tout enfin y paraît tellement assorti comme étant le travail d'un même instrument, comme étant, si l'on peut dire fondu d'un seul jet, qu'il est difficile de se prêter à croire, que les deux parties de l'ouvrage ne soient pas d'un seul auteur.

Le goût, ou ce qu'on peut appeler la physionomie de

cette architecture, nous paraît devoir d'autant plus sûrement appartenir à Jean Gougeon, que nous le voyons très lisiblement écrit sur une partie d'un autre bâtiment, qu'on n'hésiste point de lui attribuer en toute propriété; c'est la porte de l'hôtel de Carnavalet, rue Culture-Sainte-Catherine, à Paris. Les ornemens accessoires de cette porte, passent sans aucune contestation (tant l'évidence est frappante), pour être de la main de Jean Gougeon; et là aussi, ce qui concerne l'architecture, se fait remarquer par cette identité de goût et cet air de famille, si l'on peut dire, auquel un œil tant soit peu expérimenté ne saurait se méprendre.



FONTANA,



PALAIS DE S.T JEAN DE LATRAN, À ROME.

FONTANA (DOMINIQUE),

NÉ EN 1543, MORT EN 1607.

Le nom de Fontana est devenu à Rome un des noms les plus célèbres en architecture. Quatre architectes l'ont porté, et en ont soutenu la réputation pendant le cours de près de deux siècles. Le premier fut Jean Fontana, frère et prédécesseur de Dominique, qui eut pour fils et héritier César Fontana. Le dernier, mort en 1714, fut Charles, né aussi dans le territoire de Côme, et probablement de la même famille. Mais aucun n'a égalé, ni pour le talent ni pour la renommée, Dominique Fontana, dont nous écrivons la vie.

Il naquit à Mili, petit village sur le bord du lac de Côme. Vers l'âge de vingt ans, il quitta son pays et vint à Rome trouver Jean Fontana, son frère aîné, qui déjà depuis quelque temps y étudiait l'architecture. Dominique ne tarda point à s'y adonner, entraîné, soit par l'exemple de son frère, soit par l'étude de la géométrie, à laquelle il s'était précédemment livré. Il paraît qu'il y avait fait d'assez rapides progrès.

Le cardinal Montalto, qui devint pape, sous le nom de Sixte-Quint, lui confia la construction de la chapelle appelée *del Presepio*, à Sainte-Marie-Majeure, belle et riche coupole, comme l'on sait, ornée avec beaucoup

de goût, dont on admire la forme et la proportion, et qui, partout ailleurs qu'à Rome, aurait acquis une juste célébrité. Son ensemble forme une croix grecque dans le plan. Son élévation se compose de quatre grands arcs sur les pendentifs desquels s'élève le dôme, décoré avec beaucoup de magnificence. Le même cardinal faisait, dans le même temps, bâtir par Fontana, tout près de la même église, un fort beau palais, qui depuis a été connu sous le nom de *Villa Negroni.*

Grégoire XIII, voyant faire au cardinal Montalto d'aussi grandes dépenses, crut qu'il était fort riche, et lui supprima ses pensions. Le pape était dans l'erreur, et les entreprises allaient être suspendues, faute de fonds pour les continuer. Peut-être même n'auraient-elles jamais été achevées, si l'architecte, sincèrement attaché au cardinal, et jaloux aussi de terminer ses projets, n'eût fait venir de son pays une somme de mille écus romains, fruit de ses travaux et de son économie. Avec cette très modique somme, il trouva moyen de pousser en avant les travaux de la chapelle du *Presepio.* Cette générosité de Fontana fut la source de sa fortune.

Peu de temps après, le cardinal Montalto devint Sixte-Quint, et Fontana devint architecte du pape.

La chapelle du *Presepio* fut complètement achevée, et le palais dont on a parlé reçut, dans ses bâtimens et ses jardins, le complément qui en fit long-temps un des plus remarquables de Rome. Le bâtiment principal consiste dans une masse carrée fort simple, et à trois étages, en y comprenant le rez-de-chaussée. Un corps avancé sert de frontispice à cette masse, et offre un por-

tique qui, ouvert par trois arcades, est la vestibule d'entrée. Un ordre dorique orne les pieds-droits de ces arcades. L'étage au-dessus a des pilastres ioniques entre les trois fenêtres dont l'avant-corps est percé, et des pilastres corinthiens répètent la même disposition dans l'étage supérieur. Le reste du palais n'a de pilastres qu'aux angles; d'assez beaux chambranles à frontons alternativement angulaires et cintrés en font la seule décoration. On y admirait encore autrefois, comme embellissement des jardins, un assez grand nombre de statues antiques, qui ont été ou vendues ou transportées dans le Muséum. Il y avait deux petits casins d'un goût fort élégant. Mais cet ensemble a disparu par l'effet des bouleversemens politiques, qui ont détruit un si grand nombre de fortunes.

Sixte-Quint, parvenu au siège pontifical, s'occupa bientôt de reprendre les projets de plusieurs de ces prédécesseurs, sur le rétablissement des monumens de l'antique Rome. Relever, replacer et remettre en honneur les obélisques, qui jadis enlevés à l'Égypte avaient orné la capitale du monde, fut un de ses premiers projets. L'obélisque du Vatican, remarquable entre les plus grands par son intégrité et sa belle conservation, seul était resté debout sur sa base, ensevelie à la vérité sous les décombres du terrein. Le local où il était comme abrité, semblait avoir pu aussi le soustraire à la destruction. Il avait été déjà question de l'en tirer, et de le placer en avant de la nouvelle basilique de Saint-Pierre; mais la difficulté de l'entreprise en avait fait ajourner l'exécution.

Sixte-Quint convoqua de toutes parts les mathéma-

ticiens, les ingénieurs, et les hommes les plus habiles. Plus de cinq cents projets furent proposés, soit en dessin, soit en modèle, soit par écrit, soit de vive voix.

Au nombre des concurrens, comme on le présume bien, se trouva Fontana. Il présenta au pape un modèle de machine qui opérait en petit sur un obélisque de plomb, lequel, par le jeu des poulies et des cabestans, s'abaissait et s'élevait à volonté. Il fit plus : avec le même procédé il enleva un petit obélisque du mausolée d'Auguste, qui gisait rompu à terre. Après de longues discussions, la machine de Fontana fut approuvée; mais comme il ne jouissait pas encore d'un renom qui commandât la confiance publique, Sixte-Quint chargea de l'opération Jacques de la Porte et Ammanati.

Affligé de se voir enlever l'exécution du projet dont il était l'auteur, Fontana alla trouver le pape, et lui représenta que personne ne devait être plus en état que l'inventeur d'une machine, d'en assurer le succès. Le pape finit par entrer dans ces raisons, et se détermina à lui confier l'exécution de l'entreprise.

Après avoir achevé tous les préparatifs nécessaires, soit pour consolider le terrein sur lequel devrait passer l'obélisque, soit pour se procurer tous les genres de matériaux propres à la confection de sa machine, Fontana fit construire un châssis de charpente dont les pièces debout, au nombre de huit, d'une grosseur considérable, formaient autant de colonnes. Chacune, faite de plusieurs pièces, avait 18 palmes de circonférence, et ces pièces étaient liées ensemble par de gros câbles sans clous ni assemblages. La hauteur des pièces de bois

prisès chacune en particulier, n'étant pas suffisante pour atteindre à celle de 123 palmes que devait avoir le châssis, on les enta les unes sur les autres, et on les assujétit avec des cercles de fer. L'obélisque fut enveloppé d'une double natte pour mettre la matière à l'abri de tout accident. On l'entoura ensuite de forts madriers, le long desquels on mit encore de longues barres de fer, qui embrassaient cette espèce d'encaissement. Sa masse ainsi garnie pesait environ quinze cents mille livres.

Il s'agissait d'abord de soulever l'obélisque, et de le retirer de dessus son piédestal, ensuite de l'incliner et de le coucher sur le chariot destiné à le transporter jusqu'à son nouvel emplacement; enfin de le relever, et puis de le dresser sur le piédestal nouveau, toutes opérations dont il faut lire le détail dans l'ouvrage que Fontana en a publié lui-même (*del Modo tenuto nel trasportare l'obelisco Vaticano*, *etc.*).

Ce fut le 30 avril 1586 qu'eut lieu la première opération, en présence d'une foule innombrable de spectateurs, que la curiosité avait attirés de toutes parts. L'obélisque fut enlevé de dessus sa base, incliné, posé sur les rouleaux le 7 mai, et placé sur le lit de charpente qu'on avait préparé, de l'endroit où il se trouvait jusqu'à celui qu'il occupe maintenant. Le 13 juin il fut conduit au moyen de quatre rouleaux, et seulement à l'aide de quatre cabestans. Le pape jugea à propos d'en renvoyer l'érection à l'automne, pour épargner aux ouvriers l'incommodité des grandes chaleurs.

Le piédestal de l'obélisque était, comme on l'a dit, enterré à la profondeur de 40 palmes, et il se compo-

sait de deux morceaux l'un sur l'autre. La base, avec sa cymaise, était d'un seul bloc, et le socle était de marbre blanc. Fontana employa l'été à préparer le nouveau piédestal. Toutes les dispositions étant terminées, le 10 de septembre fut choisi pour l'érection du monument, qui eut lieu avec un plein succès. Sixte-Quint fit placer au sommet une croix en bronze, haute de 10 palmes, ce qui porta l'élévation totale à 180 palmes.

Fontana fut créé chevalier de l'éperon d'or, et fait noble romain. Le pape lui donna une pension de deux mille écus d'or, reversible à ses héritiers, indépendamment de cinq mille écus d'or qui lui furent payés comptant; à quoi il ajouta la donation de toute la charpente et de tous les matériaux qui avaient servi à cette grande opération, somme qu'on évalua à plus de vingt mille écus romains, ou cent mille francs. Au pied de l'obélisque est une petite inscription peu apparente à la vérité, mais où on lit: *Dominicus Fontana ex pago agri novocomensis transtulit et erexit.*

Après la réussite d'une aussi difficile entreprise, ce ne fut qu'un jeu pour Fontana de relever trois autres obélisques, quoique dans ce nombre il s'en trouve deux, dont l'un, celui qui orne la place dite *del Popolo*, soit à-peu-près de la hauteur de celui du Vatican, et l'autre, qui est élevé devant Saint-Jean-de-Latran, soit le plus grand de tous ceux qu'on connaît. Mais ces deux grandes aiguilles étaient rompues en plusieurs morceaux. Le principal soin de l'architecte fut, en les élevant, de les rétablir dans leurs joints de manière à rendre ces ruptures peu sensibles, et de les replacer sur des bases convenables. Le troisième obélisque, celui qui est en

face de Sainte-Marie-Majeure, est intègre, mais d'un plus petit volume et d'une bien moindre hauteur, n'ayant que 66 palmes, un peu plus que la moitié de celui du Vatican. Mais Fontana l'éleva sur un piédestal de 32 palmes.

Quelle que fût la célébrité que ces sortes de travaux avaient acquise au nom de Fontana, il lui avait manqué jusqu'alors des occasions qui, plus en rapport avec l'architecture, pussent le placer dans le nombre des plus célèbres maîtres de son temps. Sixte-Quint lui en offrit une, en le chargeant des immenses travaux qui eurent lieu à Saint-Jean-de-Latran et dans ses dépendances. L'obélisque placé près de cette église, dans l'alignement de la grande rue qui la met en regard avec Sainte-Marie-Majeure, exigeait qu'une façade digne de ce point de vue, servît aussi de frontispice à cette partie latérale de la basilique. Ce fut en tête de sa croisée, à main droite, que Fontana fut chargé de construire un portique à double rang d'arcades, l'un au-dessus de l'autre, dont l'inférieur est d'ordre dorique. Un ordre corinthien orne les pieds-droits du portique supérieur, qui sert de *loggia* pour la bénédiction pontificale.

Attenant à ce portique, il eut l'avantage d'élever le palais de Làtran, peut-être le plus considérable de Rome après le Vatican. On citerait difficilement une masse à-la-fois plus imposante, plus régulière, et d'une plus sage ordonnance. Elle se compose de trois étages, en y comprenant celui du rez-de-chaussée. Les façades n'ont d'autre ornement que celui des chambranles des fenêtres, terminés dans les deux étages supérieurs par des frontons alternativement angulaires et cintrés. Un

grand et riche entablement couronne, avec beaucoup de noblesse, ce grand quadrangle.

Pour bâtir ce palais, Fontana fut obligé de transporter la *Scala Santa* en avant de la chapelle voisine appelée *Sancta Sanctorum*. Il y ajouta, pour la commodité, deux autres escaliers collatéraux, et il construisit en avant une façade composée à rez-de-chaussée de portiques doriques, surmontés d'un étage à cinq croisées de face. On critique et avec raison, dans la frise dorique, une disposition de triglyphes dont l'irrégularité était inutile.

Sixte Quint employait dans le même temps Fontana à construire la bibliothèque du Vatican; ce qui eut lieu en élevant un corps de bâtiment, qui coupa la grande et belle cour du belvedère, ouvrage de Bramante. Soumis à plus d'une convenance spéciale et à des raccordemens gênans, cet édifice, qui ne laissa pas de gâter l'œuvre de Bramante, contribua fort peu à la réputation de Fontana.

Une construction plus apparente qu'il acheva, consista dans cette partie extérieure du palais du Vatican qui regarde la place de Saint-Pierre et la ville de Rome, et qui est la plus considérable de ce grand ensemble. Du reste c'est une masse tout-à-fait semblable à celle du palais de Saint-Jean-de-Latran.

Fontana eut aussi une fort grande part dans la construction du palais Quirinal. Il fit élever cette partie du bâtiment qui donne sur la place de *Monte Cavallo*, et sur la *Strada Pia*. Il élargit cette place, et y fit transporter des thermes de Constantin, les deux colosses qu'on y voit aujourd'hui, de manière qu'ils fissent face à la rue. La *Strada Pia* fait, comme l'on sait, une croix avec la *Strada*

Felice. Aux quatre angles formés par la réunion des deux rues, il plaça quatre fontaines. L'idée en fut très bonne, mais l'exécution a toujours fait regretter qu'un si bel emplacement n'ait pas suggéré l'idée d'un espace beaucoup plus étendu, et d'une décoration qui y fût proportionnée.

Les deux fameuses colonnes triomphales de Trajan et d'Antonin durent à Fontana leur entière restauration, et les nouveaux accompagnemens qui, sous des noms et des sujets à la vérité divers, ont rendu à ces monumens, ou du moins à l'effet extérieur de leur masse, une partie de leur ancienne dignité.

On ne peut que s'étonner du grand nombre d'ouvrages projetés, entrepris ou exécutés par Fontana, dans le court espace des cinq années que dura le règne de Sixte-Quint. Ainsi le voyait-on occupé en même temps à bâtir l'hospice des *Mendicanti*, devenu depuis celui des prêtres pauvres et infirmes; à diriger la conduite de l'*Aqua Felice* dans l'espace de vingt-deux milles de longueur à l'aide de deux, trois et quatre mille ouvriers, et à élever sur la place de Termini la grande fontaine où aboutit le volume d'eau, transporté par l'aqueduc dont il opéra l'entière restauration.

La fontaine de *Termini* est, par son importance et par la grande masse de ses eaux, une des plus remarquables de Rome. On voudrait pouvoir en dire autant et de sa composition et de son invention. Son ensemble offre un parti qui tient plus à l'architecture qu'à la décoration; et ce parti, à-peu-près semblable à celui de la fontaine de San-Pietro in Montorio, qu'on donne pour être également un ouvrage de Fontana, paraît emprunté

de la disposition des arcs de triomphe à trois arcades, avec un grand attique rempli par une inscription. Cette façade s'adosse à un corps de bâtiment de peu de profondeur, qui est le château d'eau ou réservoir, d'où l'eau s'échappe par trois chutes reçues dans un grand bassin, environné d'une balustrade que surmontent, de distance en distance, des lions en basalte, de style égyptien, qui lancent de l'eau. L'idée de Fontana dans la décoration de ce monument hydraulique fut d'y rappeler le miracle du frappement du rocher par Moïse. Un tel sujet aurait pu donner lieu, comme cela a été déjà remarqué, à une composition d'un genre tout autrement pittoresque. Fontana toutefois se contenta d'indiquer ce sujet, ou du moins d'en faire comprendre l'intention, par la statue colossale du Moïse, en pied, placée, comme dans une niche sous l'arcade du milieu, et par deux bas-reliefs occupant l'espace des deux niches ou arcades collatérales, et dont les figures représentent les Israélites se désaltérant. On voit qu'il y a un rapport trop peu sensible entre la statue du Moïse colossal, qui est censé faire ici sortir l'eau du rocher, et les petites figures des bas-reliefs. Cependant on doit le dire, si une autre statue que la ridicule figure de Moïse eût rempli la principale niche, le motif général de cette composition aurait pu acquérir, avec plus de mérite et d'effet, plus de réputation et de célébrité.

Sixte-Quint ayant formé le projet d'établir une fabrique de filature de laine dans le Colisée, Fontana fut chargé de faire, pour cet établissement, un projet en dessin propre à s'adapter aux restes de ce grand amphithéâtre. Le plan de son projet était elliptique comme celui du monument antique. On serait entré dans le nouvel établis-

sement par quatre portes. Il y aurait eu au milieu une fontaine, et tout alentour, dans l'intérieur, des boutiques et des chambres. On avait déjà commencé à aplanir le terrein; mais la mort du pape fit évanouir l'idée de cette entreprise.

La fortune de Fontana ne tarda point à changer de face par la perte de son protecteur. Tandis qu'il était occupé à la construction en pierre travertine d'un pont sur le Tibre à Borghetto, vers la marche d'Ancône, ses ennemis, par toutes sortes de rapports accusateurs, le desservirent auprès du pape Clément VIII, qui lui ôta la place d'architecte pontifical. Les préventions allèrent au point, de vouloir lui faire rendre compte des sommes qu'il avait employées, dans les nombreux travaux dont il avait eu l'exécution. Ce fut sur ces entrefaites que le comte de Miranda, vice-roi de Naples, l'appela dans cette capitale, l'y nomma architecte du roi et premier ingénieur du royaume.

Arrivé à Naples en 1592, Fontana fut d'abord employé à quelques travaux hydrauliques, ensuite au redressement de plusieurs rues et quartiers de la ville, entre autres de la place de *Castel Nuovo*, où il exécuta la fontaine appelée *Medina*, la plus belle de toutes celles qu'on voit à Naples.

A l'archevêché il composa trois mausolées, qui sont les monumens de Charles Ier, de Charles Martel et de Clémence sa femme.

Il donna les dessins de plusieurs maître-autels, savoir: celui de l'archevêché d'Amalphi, et à Salerne celui de Saint-Mathieu, avec la chapelle souterreine, où l'on descend par une double rampe.

Mais le plus grand ouvrage de Fontana à Naples fut le palais du roi, entrepris sous la vice-royauté du comte de Lemos. Cet édifice offre une masse fort imposante, et qui se compose de trois étages, en y comprenant le rez-de-chaussée, formé de beaux portiques en arcades décorées de l'ordre dorique. L'étage au-dessus a les trumeaux de ses fenêtres occupés par un ordre ionique; un corinthien composé s'élève entre les chambranles de l'étage supérieur. Le palais devait avoir trois grandes portes. Celle du milieu est accompagnée de colonnes doriques, en granit de l'île d'Elbe, et donne entrée dans une cour d'une médiocre importance. Les deux portes latérales devaient s'ouvrir devant deux autres cours semblables.

La principale façade de ce palais, où l'on compte vingt-et-une fenêtres, a 520 palmes napolitaines de longueur. Les faces latérales en ont 360, et la hauteur de tout l'édifice est de 110. Il est survenu depuis Fontana, et à plus d'une reprise, d'assez nombreux changemens dans l'intérieur de ce palais, et les premières dispositions en ont été tellement modifiées, que ce qu'on en dirait aujourd'hui serait étranger à l'histoire du premier architecte.

Fontana, donna le plan et les dessins d'un pont, qui devait être établi à la tour de Saint-Vincent avec un môle, dont l'étendue aurait eu 400 cannes de long. On n'en exécuta qu'une longueur de 40, et le projet a été abandonné.

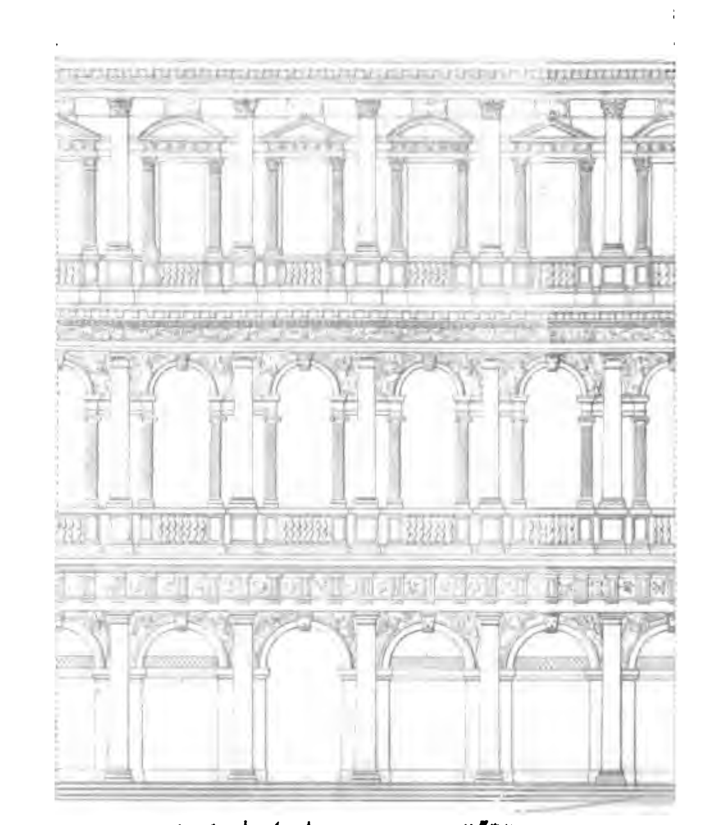
Cet architecte mourut à Naples, comblé de richesses et d'honneurs. Il fut inhumé à l'église de Sainte-Anne, appartenant à la nation lombarde, dans une chapelle

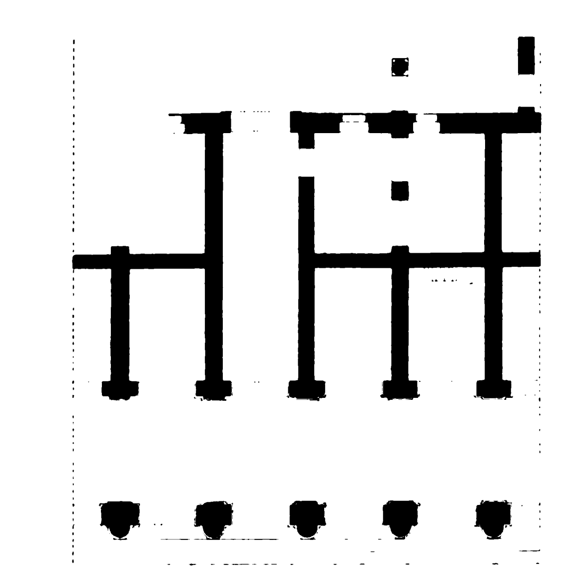
qu'il y avait fait construire, et où son fils César Fontana lui fit ériger un fort beau mausolée.

Dominique Fontana avait reçu de la nature un génie particulier pour la mécanique. Aucun autre architecte ne paraît avoir réuni, avec autant de succès, le talent de cette partie à celui de son art; aucun, peut-être aussi, n'eut de semblables occasions ni d'acquérir ni de développer ce mérite. Comme architecte on ne saurait le mettre sur la même ligne que les grands maîtres qui l'avaient précédé, c'est-à-dire ceux dont les ouvrages sont restés et resteront classiques ou modèles. Déjà, de son temps, le goût du simple et du grand s'était altéré, moins, à vrai dire, dans la composition des masses que dans le style des détails. On découvre chez Fontana cette influence d'un goût peu raisonné pour le changement, dans quelques profils, dans un manque de pureté de proportions, dans certains caprices de formes et d'ornemens, toutes variétés de peu d'importance, si l'on veut, mais qui ont le grand tort, après celui de leur inutilité, d'ouvrir la voie à cette manie d'innover dont le dernier terme est toujours confusion, destruction et néant.



SCAMOZZI,





PROCURATIE NUOVE, À VENISE

T. 2 p. 83

SCAMOZZI (VINCENZO),

NÉ EN 1552, MORT EN 1616.

Si l'on en croit les notions recueillies par Temanza sur cet architecte célèbre, il aurait eu pour premier maître Dominique Scamozzi son père, connu à Vicence, sa patrie, comme bon constructeur, employé encore comme ingénieur habile à lever les plans des villes et des terreins, et qui, par ces diverses ressources, s'était acquis une existence honorable, accompagnée d'une aisance qui le mit à même de bien élever sa famille. Celà suffit pour indiquer comment le fils de Dominique Scamozzi, se trouva porté naturellement à l'étude de l'architecture.

Mais le pays où il vit le jour et le temps où il naquit, expliquent tout aussi bien, comment il put devenir un des plus grands architectes de son siècle. L'architecture était en effet alors singulièrement en honneur dans sa patrie. C'était l'époque où une impulsion générale portait tous les riches, tous les hommes en dignité à se distinguer, par des habitations propres à témoigner après eux de leur goût et de leur amour pour les beaux-arts. L'état de Venise était devenu le chef-lieu de l'architecture civile. San Micheli, Sansovino, Palladio y avaient transporté, si l'on peut dire, l'école pratique et

6.

théorique de cet art. Ce fut là que fut appelé à se former Vincent Scamozzi.

Déjà quelques essais, fruits de ses premiers travaux, avaient annoncé en lui un continuateur du goût de ces grands maîtres, un sujet qui devait leur promettre un digne successeur. A l'âge de dix-sept ans, il avait fait, pour les comtes Alexandre et Camille Godi, le projet d'un palais de sa composition, qui à la vérité ne fut pas exécuté, mais qui aurait mérité de l'être. On y remarqua surtout l'intelligence avec laquelle il avait su faire sortir d'un terrein irrégulier, un plan dont toutes les parties se trouvaient comme redressées, et ramenées à une régularité parfaite. Scamozzi nous a lui-même transmis, dans son *idea dell' architettura* (parte prima, lib. III, cap. 16), le plan et l'élévation d'une assez grande maison de campagne, qu'il construisit à *Villa-Verla*, pour le comte Leonardo Verlato, et il nous apprend que ce fut un des ouvrages de sa première jeunesse *(secondo i nostri giovanili disegni)*. C'est un fort beau corps de bâtiment, dont l'étage principal s'élève sur un très haut soubassement rustique. Huit colonnes ioniques y forment comme une sorte d'avant-corps peu saillant; du côté de la cour la même ordonnance se trouve répétée et appliquée à une *loggia*, dont la saillie comprend les escaliers. Symétrie dans le plan, élégance dans l'élévation, tout y annonce le beau style de l'école vénitienne.

Mais le jeune Scamozzi comprit qu'il avait à recevoir encore de cette école quelques autres leçons: je parle de ces leçons pratiques faute desquelles l'architecte, simple théoricien, court le risque ou de faire des projets inexécutables, ou de se voir réduit à faire exécuter

ses idées par ceux qui, ne les ayant point conçues, ne sauraient en rendre l'esprit. C'est pourquoi il se rendit à Venise, où beaucoup de monumens des premiers maîtres du temps étaient alors en construction. Lui-même il nous apprend qu'il s'étudia à saisir, sur le chantier, les procédés qu'ils mettaient en œuvre. On ne saurait douter qu'il n'ait dû beaucoup apprendre dans les ouvrages de Palladio; que surtout le style et la science de ce grand architecte, n'aient exercé sur son goût une très active influence. Rien d'ailleurs ne le prouve mieux, quoiqu'il ait pris à tâche de dissimuler cette sorte d'obligation, que ses propres travaux, ce qui ne doit pas nous empêcher d'y louer ce qu'ils offrent de louable sous le rapport de l'art.

Dans tout art, il se donne une époque où le génie étant arrivé à une certaine hauteur, l'orgueil de ceux qui surviennent, leur suggère des moyens différens pour arriver à la réputation. Quelques-uns se persuadent que la seule route à prendre est celle de l'innovation, et que, pour égaler la gloire des anciens ou s'élever au-dessus, il ne s'agit que de faire ou plus ou autrement qu'eux : c'est là le principe le plus habituel du mauvais goût et de la bizarrerie. D'autres, arrivés sans peine, grâces aux efforts faits avant eux, à une hauteur dont ils ont trouvé les chemins frayés et aplanis, s'approprient le mérite d'un talent, dont ils doivent une grande partie aux ouvrages qui les ont précédés. L'amour-propre leur conseille alors de paraître dédaigner ce qui s'est fait, et bien qu'ils restent imitateurs d'autrui, ils s'efforcent de cacher leur imitation pour ne paraître les obligés de personne.

Ce dernier genre de travers fut celui de Scamozzi. L'histoire, qui nous l'a révélé, nous apprend que, tout en étudiant et en épiant les secrets du génie de Palladio dans ses œuvres et dans ses pratiques, il avait affecté de n'avoir aucun rapport avec lui, ni avec les autres maîtres habiles de son temps, dans la crainte, nous dit-on, de donner à soupçonner qu'il eût appris d'eux quelque chose. Le même sentiment domine dans ses écrits sur l'architecture, où il se montre mal intentionné contre Palladio, et porté à dépriser sa manière.

Toutefois n'ayant à parler ici que du talent et des œuvres de Scamozzi, nous nous croirons dispensé de scruter davantage le motif intime de cette façon d'agir et de penser. Quand l'excès d'une émulation mal entendue aurait produit dans ses sentimens et ses opinions, sur le mérite de ses prédécesseurs, quelques écarts peu honorables, nous devons dire que fort heureusement ses ouvrages ont donné le démenti et à ses sentimens supposés et à ses discours. Aucun architecte, en effet, n'a mieux montré comment on peut marcher à la suite des grands maîtres, et les imiter sans être leur copiste. Aucun ne s'est approché plus près que lui du goût de Palladio.

Il ne tarda point à se faire une réputation par quelques travaux, qui dénotèrent en lui l'homme ingénieux et le constructeur intelligent. L'église du Sauveur, à Venise, venait d'être terminée par Tullio Lombardo, lorsqu'on s'aperçut après coup qu'elle manquait d'une lumière suffisante. Scamozzi, appelé pour remédier à ce défaut, y réussit heureusement sans rien ôter à l'effet majestueux de son intérieur. Il se contenta d'ouvrir

par en haut, en les surmontant d'une lanterne, les trois coupoles de l'église, et le vaisseau reçut de ces ouvertures le jour qui lui manquait.

A ces premiers travaux il joignit plus d'un genre d'études, qui devaient l'initier à toutes les connaissances de l'architecture antique. Il se livra à l'interprétation de Vitruve, à la lecture des meilleurs auteurs, et de l'histoire grecque et romaine, et à la pratique de la perspective; en sorte qu'à l'âge où l'on est encore élève il aurait pu enseigner plus que son art. Le palais du comte Francesco Trissini, qui s'éleva alors sur ses dessins à Vicence, pendant qu'il était à Rome, parut être l'ouvrage d'un artiste qui n'avait plus rien à apprendre.

Mais Scamozzi en savait déjà trop pour ne pas croire qu'il lui restât encore beaucoup à savoir. Dans le fait, pour un homme qui aspirait à l'originalité, il lui restait à achever de former son talent, non plus sur les ouvrages des maîtres de son époque, mais sur ces grands modèles de l'antiquité qui avaient formé ces maîtres, et qui sont en quelque sorte devenus, pour l'architecture, ce que la nature est pour les autres arts, l'exemplaire le plus complet des principes et des règles du beau et du vrai. Il alla donc à Rome, et il y mesura tous les restes des monumens antiques, leva le plan général des thermes de Dioclétien et du Colisée, dont il fit en dessin l'entière restauration, et de beaucoup d'autres ruines. Il passa six mois à Naples et dans ses environs, se livrant aux mêmes recherches. Lui-même il nous apprend que, pendant les deux années qu'il employa à ces travaux, il profita plus qu'il ne l'avait fait dans les dix ans de ses premières études.

Il revint en 1580 à Vicence, sa ville natale; mais Vicence ne lui offrait pas cette perspective de grands ouvrages, auxquels il se sentait appelé par ses études et par les connaissances dont il avait fait une si ample provision.

La riche et puissante Venise était devenue alors le seul théâtre propre à son talent. Palladio était mort depuis peu. Il y avait un grand héritage à recueillir. Un ouvrage important vint bientôt mettre au grand jour, et faire connaître celui à qui il devait échoir. Il était question d'ériger au doge Nicolas del Ponte un magnifique mausolée dans l'église de la Charité, en face des mausolées des doges Barbarighi. Scamozzi en fut chargé : c'est dire assez que l'architecture était appelée à en faire particulièrement les frais : aussi se compose-t-il d'une ordonnance de quatre colonnes corinthiennes qui s'élèvent sur un très beau soubassement. Le milieu est une arcade, au-dessus de laquelle sont une urne à l'antique et le buste du doge. Les deux entre-colonnemens latéraux sont occupés par des niches avec statues. Un attique orné de figures, et de la meilleure sculpture, couronne cette masse construite en pierre d'Istrie. Cet ensemble a toujours passé pour être une des plus belles compositions en ce genre.

Scamozzi dut au crédit que lui donna cet ouvrage, d'être préféré à deux très médiocres artistes, pour construire le Muséum des statues antiques, qui sert d'avant-salle à la bibliothèque de Saint-Marc, et en même temps le vaste édifice des *Procuratie Nuove*, destiné à former la seconde aile de la grande place, en avant de la basilique. Ces deux monumens ne furent achevés

qu'après un laps de plusieurs années, et nous aurons lieu de revenir sur le second. Plus d'un incident devait faire diversion à l'achèvement de ces travaux.

Ainsi Grégoire XIII ayant été remplacé sur le siège de Saint-Pierre, par Sixte V, la république envoya féliciter le nouveau pontife par quatre personnages, qui desirèrent emmener avec eux Scamozzi. Ce fut pour lui une bonne fortune qu'une occasion de revoir Rome, et d'y vérifier quelques résultats de ses premières études. Sixte V s'occupait alors du choix des moyens propres à dresser le grand obélisque qui décore aujourd'hui la place de Saint-Pierre. Scamozzi s'intéressa à cette entreprise en homme fait pour bien apprécier le projet de Fontana. L'opération terminée, il retourna avec les ambassadeurs à Venise.

Palladio était mort avant d'avoir pu terminer dans l'intérieur du théâtre olympique de Vicence, cette partie des théâtres antiques que jadis on appelait la *scène*, et il n'avait laissé aucun dessin de son architecture. Sylla, son fils, appelé à continuer ses entreprises, n'avait pas les connaissances du genre de celles qu'exigeait cet ouvrage. On jeta les yeux sur Scamozzi. Les fêtes auxquelles donna lieu le passage de l'impératrice Marie d'Autriche, devinrent pour lui l'occasion de terminer le monument de Palladio, ce qu'il fit et devait faire avec beaucoup de succès, ayant étudié dans les restes de l'antiquité, la disposition véritable et l'ordonnance de la *scena*, selon les pratiques et les usages du théâtre d'alors.

Au même temps, une grande construction était en projet à Venise, et occupait tous les esprits. Il s'agissait

de remplacer en pierre le pont de bois, qui établissait la communication entre les deux parties de la ville que divise le grand canal. Les plus habiles architectes avaient depuis long-temps exercé leur talent sur un projet qui devait faire sortir, d'un ouvrage d'utilité publique, un monument propre à honorer le goût de la ville qui en ferait les frais. Mais les circonstances politiques avaient épuisé les ressources de la république, et la construction du pont de Rialto avait été renvoyée à des temps plus tranquilles. Scamozzi fut enfin invité à présenter ses idées. Il fit deux projets, l'un d'une seule arche, l'autre de trois. L'économie, à ce qu'il paraît, contribua à faire donner la préférence au projet d'*Antonio del Ponte*. Quoi qu'il en soit, Scamozzi, dans son traité d'architecture et encore ailleurs, réclama l'honneur d'avoir donné le projet du pont qu'on voit aujourd'hui. Nous devons dire que plusieurs autorités rapportées par Temenza détruisent cette prétention.

Scamozzi éprouva un plus grand désagrément dans l'entreprise du monastère et de l'église de *Santa Maria della Celestia*, que l'explosion et l'incendie de l'arsenal, en 1569, avaient obligé de rebâtir. Un très beau projet de notre architecte avait été adopté par les religieuses. Scamozzi s'y était proposé de faire une imitation du Panthéon de Rome. On ne saurait dire quelles furent les difficultés et les intrigues qui en interrompirent l'exécution. L'édifice était déjà arrivé à l'entablement du second ordre. Le travail fut suspendu, et après plusieurs années de débats et de contradictions le tout fut détruit.

Scamozzi fut plus heureux auprès de Vespasien Gon-

zague, duc de Sabionetta, qui lui fit construire un théâtre dans le genre de celui de Vicence, c'est-à-dire selon le système des théâtres antiques. Là il sut se montrer digne successeur de Palladio. Le sort voulut pourtant encore que cet ouvrage n'ait pu nous parvenir : nous n'en avons l'idée que par les dessins que l'auteur en a laissés.

Le sénateur Pierre Duodo, personnage aussi recommandable par ses grands services, que par ses connaissances et son goût, avait pour lui une amitié particulière. Envoyé en Pologne pour présenter au nouveau roi Sigismond les hommages de la république, il invita Scamozzi à l'accompagner. Celui-ci saisit avec empressement l'occasion qu'on lui offrait de mettre à profit un voyage, qui étendrait ses idées et multiplierait les connaissances dont il avait besoin, pour le grand ouvrage dans lequel il se proposait d'embrasser l'histoire universelle de l'architecture, et des monumens de tous les pays. Il accepta donc la proposition du sénateur, et il visita avec lui un grand nombre des principales villes de l'Allemagne.

De retour à Venise, il bâtit pour son illustre protecteur un palais près de *Santa Maria Giubanica*, où il montra qu'on peut exprimer dans le style le plus simple, le caractère propre à désigner l'habitation d'un grand. Ce fut là encore qu'il sut développer ce talent qui avait distingué ses premiers essais, et qui consiste à tirer parti d'un site ingrat, en faisant sortir d'un espace étroit l'effet et l'aspect d'un grand ensemble.

On ne saurait dire ce qui empêcha qu'il ait exécuté sur le grand canal son projet d'un palais pour le cardi-

nal Frédéric Cornaro. Il devait faire pendant à celui que Sansovino avait construit pour un sénateur du même nom. Le dessin de celui de Scamozzi, et qu'il nous a conservé dans son traité d'architecture, partie 1re, page 245, ajoute aux regrets des amateurs de la belle architecture; mais il est dans la destinée de cet art que les grandes choses éprouvent les grandes contrariétés. Trop heureux sont les talens qui peuvent arriver à se produire dans des monumens dignes d'eux, c'est-à-dire dont la grandeur et l'importance promettent une longue durée à leurs inventions!

Scamozzi eut enfin ce bonheur. Lorsqu'il s'occupait à bâtir, sur la terre ferme, de charmantes habitations près de Castel Franco, pour les frères Jean et George Cornaro; à Loregia, pour Jérôme Contarini, Venise le réclama tout entier à l'effet d'achever les salles du Muséum, et les nouvelles Procuraties de la place Saint-Marc.

Dans le premier de ces ouvrages, il fit preuve d'une rare intelligence; car il avait à lutter contre plus d'une irrégularité produite par des dispositions antécédentes, qui avaient fait négliger d'établir, entre les ouvertures de ce local une correspondance symétrique. Toutefois il parvint à y faire régner, avec beaucoup d'accord, une ordonnance en pilastres corinthiens. Il sut dissimuler avec tant d'adresse l'inégalité d'espace entre certaines parties, qu'il faut, pour s'en apercevoir, une attention dont le commun des spectateurs est incapable. Quant à la disposition interne du local, dans son rapport avec les objets de sculpture qu'il devait y mettre en évidence, on convient qu'il était difficile d'y en imaginer une mieux appropriée à sa destination. L'espace

partagé en trois allées, dans la longueur de la salle, par des massifs dont la hauteur répond à celle du soubassement de l'ordre, a donné le moyen de multiplier les places pour les objets d'art, et de les exposer de façon à ce que le spectateur pût en jouir facilement.

Dès l'année 1532, Scamozzi avait été choisi pour la continuation des travaux commencés par Sansovino, sur la place qui regarde le palais ducal. Bientôt il embrassa un plan beaucoup plus vaste. La place Saint-Marc n'avait alors qu'un seul de ses deux côtés construit : c'est celui qu'on appelle le bâtiment des *Procuratie vechie*, élevé depuis déjà quelque temps par les architectes Buono et Lombardi. Il en fut effectivement de cette grande place comme de toutes les grandes entreprises d'architecture : rarement elles sont le résultat d'un projet conçu dans son ensemble, et exécuté par celui qui l'a conçu. Scamozzi proposa et fit agréer un nouveau dessin qui embrassait la totalité de la place de Saint-Marc. Elle devait, d'après l'idée adoptée, se raccorder et avec le bâtiment de la bibliothèque qui donne sur la place du palais ducal, et avec l'église de San Geminiano, dont on aurait aussi raccordé le frontispice sur les lignes de celui de Saint-Marc, qui lui était opposé. Notre architecte fit un modèle en bois de tous ces corps de bâtiment, et il eut l'art de le faire approuver par le doge Grimani et par les procurateurs. Alors prit naissance le magnifique corps d'édifice des *Procuratie nuove*, en face et en pendant de celui dont on a parlé.

Il arriva toutefois dans cette occasion, ce qui doit naturellement arriver aux entreprises, qui sont l'ouvrage de temps et d'artistes successifs : la régularité et la sy-

métrie de la place de Saint-Marc auraient exigé que le nouveau corps de bâtiment destiné à se trouver en regard avec celui qui existait déjà, en répétât exactement l'architecture. Cependant déjà Sansovino, dans la façade de la bibliothèque sur la place du palais, et en retour de celle de Saint-Marc, avait adopté pour son élévation une toute autre ordonnance que celle des *Procuratie vechie*. Ayant eu l'intention de rachever sur le même dessin la place Saint-Marc, il s'était contenté de raccorder son bâtiment avec celui de Buono et de Lombardi, uniquement sous le rapport de la hauteur. Au lieu d'y pratiquer trois étages, comme l'aurait exigé l'ouvrage de ses prédécesseurs, il n'en faisait que deux, et il ne regagnait la dimension en hauteur, nécessaire à l'uniformité, qu'en exhaussant considérablement le couronnement de son second ordre.

Sansovino mort, Scamozzi ne tint aucun compte des intentions de son prédécesseur. Il prétendit que deux étages ne suffiraient point pour établir dans ce bâtiment, neuf habitations aux procurateurs qui devaient y être logés, et il prit le parti d'élever un troisième ordre. On a fait de cela un grand sujet de reproche à Scamozzi; il est très vrai que cette grande aile, qui est l'aile gauche de la place Saint-Marc (en tournant le dos à l'église), n'a d'autre rapport avec celle qui lui fait face, que les portiques ouverts du rez-de-chaussée, et d'avoir comme elle trois étages; mais elle en diffère par un surcroît d'élévation et par toute son ordonnance. Elle a même encore l'inconvénient d'être plus haute que le corps de bâtiment qui lui fait suite, sur la place du palais ducal, et sur celui où se trouve l'église de San Geminiano. Que

résulte-t-il de cela? Qu'il arriva à Scamozzi de faire comme avait déjà fait Sansovino : je veux dire du nouveau; effet ordinaire à toute entreprise où plusieurs architectes se succèdent.

Du reste il nous semble que la place de Saint-Marc aurait singulièrement gagné, à être tout entière selon le dessin de Scamozzi. Si en effet, à part toute autre considération, l'on examine et l'on apprécie en lui-même le vaste édifice des *Procuratie nuove*, on doit avouer qu'il mérite d'être mis en tête des plus beaux ouvrages de ce que l'on appelle architecture civile. Scamozzi y employa les trois ordres, dans les meilleures proportions, avec le plus de régularité, de justesse, de goût et de richesse que puisse comporter leur disposition, quand on veut l'adapter à des pieds-droits, à des arcades, à des ouvertures et à des chambranles de fenêtres.

Le premier rang de portiques, formant le rez-de-chaussée, est orné de colonnes d'ordre dorique. Les archivoltes ont des figures sculptées dans leurs timpans. La clef de chaque arcade est un mascaron d'un haut relief. La frise a ses métopes remplies de symboles variés. Au-dessus de la corniche s'élève un stylobate coupé par les balcons en balustres (à double renflement) des fenêtres de l'étage du milieu, lesquelles consistent aussi en arcades, mais d'une moindre ouverture que celle d'en bas. L'ordre de cet étage est l'ionique, ce qui offre une progression sensible d'élégance et de richesse. Indépendamment de cet ordre adossé aux pieds-droits des arcades, également ornées de bas-reliefs dans leurs archivoltes, de plus petites colonnes du même ordre supportent l'imposte des arcades. La frise du grand

ordre est ornée d'un enroulement continu. Le troisième étage se compose d'un ordre corinthien qui orne les trumeaux des fenêtres, lesquelles sont terminées par des frontons alternativement angulaires et circulaires, que soutiennent de petites colonnes également corinthiennes. Le grand ordre supporte le riche entablement qui règne sur toute l'étendue de cette longue ligne.

Ce troisième étage, dont on vient d'abréger la description, est celui dont on a fait un reproche à Scamozzi, comme établissant une irrégularité de mesure en hauteur avec le bâtiment des *Procuratie vechie*, auquel il fait pendant. Toutefois il n'est aucun critique qui ne soit obligé de convenir, que cet étage est le plus beau de tous, et on peut dire le plus noble, le plus riche, le mieux ordonné qu'on puisse citer dans quelque édifice que ce soit.

On a déjà vu que la place Saint-Marc, résultat de travaux entrepris à différens temps, n'eut jamais l'avantage d'émaner d'une conception première et uniforme. L'irrégularité seule de son plan, dont aucunes lignes ne se correspondent, montre qu'il ne faut pas la juger comme une de ces créations dont l'unité aurait été la première condition. Qui sait même s'il n'était pas entré dans les intentions de Scamozzi et de ceux qui approuvèrent son projet, de remplacer l'architecture des vieilles procuraties par celle des nouvelles? Quoi qu'il en soit, en se bornant à envisager partiellement l'ouvrage de Scamozzi, on peut affirmer qu'il en a fait un des plus beaux modèles de palais, qu'il n'existait avant, et qu'il n'a été produit depuis, aucun corps d'édifice d'une aussi grande étendue, plus complet dans son ensemble,

mieux ordonné dans ses parties, plus noble dans sa décoration, plus simple et plus varié tout à-la-fois. Effectivement il a été donné à peu d'architectes de construire un palais à trois ordres l'un sur l'autre, et dont la devanture se compose de trente-neuf arcades, sur une longueur de 400 pieds.

Il eût été à desirer que, moins distrait par des travaux multipliés qui le forçaient d'être, si l'on peut dire, en plusieurs lieux à-la-fois, il eût pu suivre par lui-même, et jusqu'à la fin, cette vaste entreprise. Les connaisseurs y distinguent les parties dont il dirigea personnellement l'exécution : telles sont les treize premières arcades, dont on croit qu'il faut encore soustraire les trois qui forment le commencement de la bibliothèque, et que l'on attribue à Sansovino. On sait que depuis, le bâtiment fut dirigé par des constructeurs, hommes de métier plutôt qu'artistes, tels que Francesco Bernardino, Marco della Carita et Balthazar Longhena. Aussi un œil attentif saisit-il, en suivant cette continuité d'arcades ou de portiques, des variations sensibles dans les détails; on y découvre même une progression de négligence, qui annonce un déclin survenu dans la manière de faire les ornemens et de traiter les profils, bien qu'on ait fidèlement observé les proportions et l'eurythmie du dessin général. Ces observations critiques, comme on le voit, s'adressent à des circonstances indépendantes du mérite de l'architecte, et qui ne sauraient diminuer l'opinion qu'on doit prendre de son talent.

Après un aussi mémorable ouvrage, qui sans doute est le chef-d'œuvre de Scamozzi, il semble qu'il serait assez inutile, du moins pour sa gloire, de passer ici en

revue les nombreux édifices qu'il construisit dans le Vicentin, sur la Brenta et à Venise. On peut voir, sinon des dessins rendus, au moins des esquisses de la plupart de ces constructions, dans son ouvrage sur l'architecture, telles que les palais Ferreti, Priuli et Goddi. Partout ce sont des plans fort réguliers, des élévations sages, des ensembles élégans et variés, dans lesquels il s'est montré digne successeur de Palladio, sans qu'on puisse dire pourtant qu'il ait égalé ce grand maître pour la pureté du goût, pour l'invention des plans, et cette heureuse fécondité d'idées aussi variées qu'ingénieusement appropriées à chaque entreprise.

Scamozzi nourrissait d'ailleurs plus d'une sorte d'ambition; et il est arrivé à beaucoup de ses productions d'être, comme on l'a déjà vu, privées dans l'exécution de la direction de leur auteur. Avide de gloire et infatigable, il eût mieux aimé succomber sous le poids des commandes de travaux qu'il recevait de toutes parts que d'en refuser une seule. A tant de soins et d'occupations, se joignait le desir de publier son grand ouvrage de l'*Architecture universelle.* C'était, ou ce devait être, une sorte d'encyclopédie de l'art, où se seraient trouvés réunis aux préceptes et aux règles, les exemples de tout ce que l'Europe renfermait alors de monumens remarquables en tout genre. Une semblable entreprise serait encore fort difficile aujourd'hui, que les rapports de communication entre les différens états sont devenus plus nombreux, et les moyens de multiplier les dessins plus faciles. Scamozzi ne pouvait réaliser son projet qu'en visitant personnellement les pays dont il voulait faire connaître les édifices.

Dans cette vue, il cultivait avec soin l'amitié des principaux sénateurs de Venise, que le gouvernement envoyait en ambassade chez les différentes nations de l'Europe. C'est à ces liaisons qu'il dut plus d'une fois de faire, sans que ce fût à ses frais, de fort grands voyages dont la dépense eût été au-dessus de ses moyens. Plus d'un ambassadeur se fit, de son côté, un plaisir de l'avoir pour compagnon de voyage, et de lui procurer ainsi, dans chaque pays, une sorte d'appui et de patronage utile aux recherches dont il avait besoin. Ce fut ainsi qu'il fit quatre voyages à Rome, deux à Naples; qu'il visita deux fois l'Allemagne, en revint la dernière fois par la Lorraine, vit la capitale de la France, d'où il revint à Venise, tenant minutieusement, et jour par jour, registre de tout ce qu'il voyait. Ce journal n'était pas seulement en descriptions, il renfermait les dessins à la plume de tout ce qui entrait dans le projet du vaste recueil, où l'auteur s'était proposé de faire entrer jusqu'aux notions des matériaux de chaque pays, des procédés divers, et de toutes les manières de bâtir.

Tous ces voyages contribuèrent à répandre de plus en plus la renommée de Scamozzi et de son talent, hors de sa patrie. Aussi lui demandait-on de toutes parts des projets et des modèles de palais : il nous en a laissé lui-même beaucoup de dessins dans ses traités d'architecture; mais il paraît qu'on ne fut pas toujours fidèle aux plans qu'il envoyait. On trouve de ceci une preuve certaine dans le palais de Robert Strozzi à Florence, où l'on se permit des changemens qui n'altérèrent pas médiocrement sa composition. On devrait retrouver à Gènes, mais on n'y reconnaît plus, le beau modèle du palais Ravaschieri,

dont il envoya de Venise tous les dessins, et qui eût été un de ses plus beaux ouvrages, à en juger par l'esquisse qu'il nous en a conservée. Il nous apprend lui-même qu'il eut fort à se plaindre de la manière dont on reconnut la peine qu'il s'était donnée.

Plus heureux à Bergame, il réussit, pendant le séjour qu'il y fit, à y élever, par l'ordre du podestat Jules Contarini, un des plus beaux palais qu'il ait composés, et qui est celui du gouvernement; il a 163 pieds de long sur 111 de large, et se compose, dans sa façade, d'un ordre dorique à rez-de-chaussée, surmonté d'un ionique; le tout se termine par un attique. Le chevalier Fino, un des principaux et des plus riches personnages de Bergame, profita du séjour de Scamozzi dans cette ville, pour obtenir de lui le projet d'un palais qui devait occuper un très bel emplacement. L'édifice, d'après le dessin que son auteur nous en a transmis, a 188 pieds de face sur 93 de côté. Le plan en est grandement conçu, et avec autant de régularité que le site le permit. On compte dans la ligne de la façade seize fenêtres. L'élévation consiste en un soubassement à bossages, qui comprend l'étage du rez-de-chaussée et un *mezzanino* ou entre-sol. L'étage principal a un ordre en pilastres ioniques, et au-dessus de l'entablement règne encore un petit étage de service. Deux grandes portes en arcades, flanquées de colonnes doriques, donnent entrée dans le palais. Scamozzi nous apprend que, nonobstant le desir qu'avait ce seigneur de voir élever un palais, pour la construction duquel il avait déjà préparé les terreins et amassé les matériaux nécessaires, il n'avait pas encore mis la main à l'œuvre.

A Bergame, il eut de même l'occasion de montrer ce que son talent aurait pu faire, dans une entreprise plus importante, la reconstruction de la cathédrale, ouvrage déjà fort suranné d'Antoine Filarète, et auquel Vasari, dans la vie de cet architecte, a trouvé de nombreux défauts, outre qu'il était loin de satisfaire à la pieuse ambition de la ville. Palladio avait déjà présenté un nouveau projet; Scamozzi fut encore invité à en faire un autre: aucun des deux ne fut mis en œuvre. L'honneur de l'entreprise devait appartenir au chevalier Fontana.

Mais l'érection d'un temple beaucoup plus considérable était réservée au génie de Scamozzi.

Dans le dernier voyage qu'il avait fait en Allemagne avec l'ambassadeur de Venise, il avait eu l'avantage d'être connu de l'archevêque de Salzbourg, dont l'intention était, dès que les troubles seraient apaisés dans sa ville, d'en reconstruire la cathédrale. Il se souvint de Scamozzi, et l'invita à se rendre auprès de lui, pour arrêter l'idée et former le plan du monument projeté. Scamozzi accepta l'invitation, prit la route de Trente; et le voilà de nouveau à Salzbourg, où l'archevêque lui fit la plus honorable réception. Après s'être bien concerté sur les lieux, après avoir pris toutes les instructions nécessaires, et fait agréer la pensée générale de ce grand édifice, il revint à Venise, où il passa trois années à en mûrir le projet, à en combiner tous les détails, et à déterminer son ensemble, en le fixant dans un modèle définitif. Temanza, qui en possédait les plans, coupes et élévations, ne tarit pas d'éloges sur cette composition qui fut enfin réalisée, et reçut son dernier achèvement après la mort de son auteur. Si celui-ci n'eut point l'avan-

tage d'en conduire lui-même l'exécution ; si l'on put en quelques points de détail s'écarter de son intention, les témoignages contemporains garantissent que, pour l'ensemble, on en respecta très fidèlement l'esprit et les données générales.

Temanza nous apprend que ce temple, ayant en longueur 400 pieds vénitiens, sur 290 de largeur, comptés dans la croisée, forme par son plan une croix latine qui se termine, au chevet et dans les deux bras de la croix, par une partie circulaire. Une grande coupole réunit les quatre nefs, et une autre coupole s'élève tout au bout, au-dessus de l'autel. Sept portes donnent entrée dans le temple; trois sont pratiquées sous le vestibule ; les quatre autres s'ouvrent aux angles des bras de la croix. L'intérieur est à trois nefs : celle du milieu a 57 pieds de large ; sa longueur jusqu'au point de centre de l'apside du fond est de 313 pieds. La hauteur de la grande nef, jusqu'au sommet de la voûte, est de 96 pieds. Il paraît que Scamozzi eut l'intention de faire dans cette église un tout plus régulier, plus coordonné que celui de Saint-Pierre de Rome. Ce que Temanza se contente d'affirmer, c'est qu'il s'y trouve un ensemble plus correct, plus d'unité jointe à plus de variété dans la composition ; enfin un parfait accord, non-seulement dans les parties matérielles, mais dans les qualités morales, telles que celles de majesté et de simplicité, qui s'y trouvent comme fondues ensemble, avec une parfaite harmonie. Selon ce judicieux critique, l'église de Salzbourg est le plus excellent ouvrage qu'il ait vu, entre tous ceux de Scamozzi ; et il suffirait pour le faire placer au premier rang des architectes.

Il est peut-être malheureux pour sa gloire, qu'une émulation trop ardente, et une activité démesurée l'aient porté à se charger de trop d'entreprises, de trop de travaux divers, et sur trop de points, à briguer trop de sortes d'emplois; à vouloir parcourir, dans les différens domaines de son art, toutes les routes de la renommée. Aucun architecte ne mena une vie aussi agitée. Quand on se rend compte de tous les ouvrages qui lui furent demandés, et qu'il entreprit sans les terminer, on se persuade qu'il eût obtenu une plus grande somme d'honneur, en se bornant à n'entreprendre que ce qu'il lui eût été permis d'achever ou de surveiller personnellement, tant il importe à la perfection des édifices d'être exécutés par l'artiste même qui les a conçus.

Non content de réunir aux travaux pratiques de l'art de bâtir l'étude des théories qui font de l'architecture un des arts du génie, Scamozzi ambitionna encore des conquêtes dans cette autre région de la science dont cet art peut devenir l'objet, je veux dire celle qui embrasse les recherches historiques des temps anciens et modernes, qui exige la connaissance des langues, la critique des monumens, et les nombreux parallèles que comportent entre eux les ouvrages de tous les peuples. Nous avons vu que, de très bonne heure, il avait conçu le plan d'un vaste travail qui, pour répondre au titre qu'il lui donna, et à l'idée que ce titre présente, n'aurait exigé rien moins que la vie entière d'un homme, et une dose de ressources bien supérieures à celles que les courses qu'il fit en divers pays, et l'état de ceux qu'il visita, pouvaient lui fournir.

Son *Idea dell' architettura universale* l'occupa à tou-

tes les époques de sa vie. Il avait établi d'abord son plan sur une division en douze livres qu'il restreignit depuis à dix. Encore faut-il dire que lorsqu'il annonçait dix livres dans le frontispice qu'il mit à la tête de son ouvrage, en 1625, dans le fait, chacune des deux grandes divisions ne comprenait que trois livres. On croit qu'il avait effectivement composé les quatre autres; mais il est vraisemblable que, d'une part, le desir de les améliorer, et de l'autre, l'impatience de la publicité, lui firent mettre au jour cette production incomplète, et que la mort ne lui permit point d'achever.

Si Scamozzi, comme il y a lieu de le croire, par l'importance qu'il semble avoir mise à cette œuvre, fonda sur son exécution un de ses premiers titres à la renommée, il lui sera arrivé, comme à beaucoup d'autres, de s'être mépris sur la nature propre de son mérite. La postérité n'a point du tout ratifié l'opinion qu'il avait conçue du succès d'un travail, également au-dessus et en dehors de sa capacité. Rien de plus difficile que de soutenir la lecture de cet ouvrage, mélange confus d'une multitude de notions, de faits, de détails prolixes, qui auraient eu besoin surtout d'être soumis à un ordre bien autrement méthodique. D'Aviler nous semble en avoir très bien jugé, et il a rendu à Scamozzi un vrai service, dans l'abréviation qu'il a faite de la partie de son traité qu'on peut regarder comme classique; je veux parler du sixième livre qui traite des ordres, et dont il jugea encore nécessaire de supprimer beaucoup de choses superflues.

« On n'a pas jugé à propos, dit-il, de traduire tout « entier le sixième livre qui contient les ordres, ni aussi

« d'en extraire seulement le sens..., parce que si d'un côté « on a voulu éviter la prolixité, de l'autre on n'a voulu « rien rapporter que ce qu'a dit Scamozzi. On sait que ce « qu'on a retranché est fort beau, mais aussi qu'il est fort « peu convenable au sujet. Telles sont quantité d'his- « toires et de fables, tout ce qui regarde la géographie « ancienne, et les raisonnemens de physique et de mo- « rale, qui sont de pure spéculation, et pour entretenir « toutes autres gens que ceux de sa profession. Mais lors- « qu'il a fallu expliquer ce qui était purement d'archi- « tecture, on a suivi l'auteur mot à mot, comme dans « la description du chapiteau ionique, dans les manières « de diminuer les colonnes, et dans plusieurs autres « choses.

« Ce qu'il y a de plus remarquable dans l'architecture « de Scamozzi, c'est qu'elle est fondée sur les raisons « les plus vraisemblables de la nature, sur la doctrine de « Vitruve et sur les exemples des plus excellens édifices « de l'antiquité. Sa manière de profiler est géométrique; « mais elle est si contrainte par les figures dont il se « sert pour décrire les moulures, que la grâce du des- « sin n'y a presque point de part : ce qui a donné à cet « auteur la réputation d'avoir une manière sèche qui « provient de la quantité des moulures qui entrent dans « ses profils, dont il y a plus de rondes que de carrées, « joint que ces moulures, ainsi tracées seulement par « les règles de la géométrie, n'ont qu'un même contour, « quoiqu'elles le doivent changer selon le lieu d'où elles « sont vues, et les différens ordres où elles sont em- « ployées.

« La méthode dont il divise chaque membre paraît

« d'abord embarrassée; mais lorsqu'on y fait réflexion « et qu'on y est accoutumé, elle est assez facile et d'un « grand usage pour trouver l'harmonie dans les propor- « tions. Cette méthode est que, pour le général, il se sert « du diamètre inférieur de la colonne, divisé en soixante « parties, comme ont fait Palladio et plusieurs autres. « Mais pour le détail de ses moulures, il se sert d'un « dénominateur, c'est-à-dire qu'il prend un membre « dont la grandeur règle la hauteur des autres, par cette « même grandeur multipliée pour les plus grandes, et « subdivisée pour les plus petites. »

On ne saurait refuser à Scamozzi d'avoir été un des plus savans architectes des temps modernes; et on doit le mettre au petit nombre de ceux qui ont fait autorité dans leur art, soit par leurs ouvrages, soit par les leçons qu'ont transmises leurs écrits. Le grand Blondel ayant à choisir, ainsi qu'il le dit, parmi les modernes, les trois architectes qui ont laissé les préceptes les plus conformes aux exemples de la belle antiquité, et qui ont reçu l'approbation la plus universelle, a concentré son choix sur Scamozzi, Vignola et Palladio. On remarque même qu'outre cet honorable témoignage, il lui donne encore souvent le pas et la préférence sur tous.

D'Aviler a donc rendu un service à l'architecture par l'extrait qu'il fit du traité des ordres de Scamozzi, et en séparant cette partie usuelle, et vraiment classique, de ce volumineux amas de notions dont personne aujourd'hui ne soutiendrait la lecture. Un ingénieur hollandais, Samuel du Ry, suivant l'exemple de d'Aviler, se plut encore à recueillir, en les abrégeant beaucoup, quelques notions de ses autres livres, qui sont d'une

application pratique à la construction. Il y a joint les dessins, accompagnés des descriptions d'un fort grand nombre de palais et d'édifices, ou construits ou projetés par Scamozzi, et que cet architecte avait insérés dans son ouvrage, comme exemples propres à justifier sa théorie.

Scamozzi s'était familiarisé, par l'étude de Vitruve, à ces recherches d'antiquité qu'un architecte lettré peut faire chez les écrivains latins. Ainsi nous trouvons de lui des dissertations appuyées d'exemples, et de faits puisés dans l'histoire ancienne sur les habitations des Grecs et des Romains, et accompagnées de plans et d'élévations, propres à faire comprendre ce que les descriptions écrites ou verbales des monumens ne sauraient presque jamais faire deviner. Nous ne dirons pas que sa dissertation sur les *Scamilli impares* de Vitruve ait éclairci entièrement ce que ces mots auront peut-être toujours d'obscur, faute d'autres passages, où l'emploi des mêmes termes puisse en présenter une application plus distincte; mais ce genre de recherches prouve à quel point Scamozzi avait eu l'ambition d'embrasser toutes les parties de l'art auquel il s'était livré.

Nous en avons une nouvelle preuve dans l'essai de restitution qu'il fit de la maison de Pline-le-Jeune à *Laurentum*. En cherchant à calquer le plan de cette charmante habitation sur les détails descriptifs de l'écrivain, il contribua peut-être à encourager cette sorte de traduction qui parvient, soit à reproduire avec plus ou moins de succès en faveur de l'artiste qui n'explique point les textes anciens, des monumens perdus pour lui, soit à initier aux connaissances de l'art antique l'é-

rudit, pour qui les mots restent souvent sans aucune signification véritable des choses.

Il n'est pas très facile au moraliste de faire discerner la ligne qui sépare un légitime amour de gloire, ressort si nécessaire au talent, de cette vanité orgueilleuse qui met avant le desir du bien celui de la louange. L'historien a encore plus de peine à faire ce discernement entre les grands artistes, dont de grands travaux ont illustré les noms, et dont la postérité ne peut guère, en appréciant leurs œuvres, juger du principe moral qui les inspira. Il n'en est pas ainsi de Scamozzi. Il s'est révélé tout entier dans ses entreprises, dans ses écrits; mais surtout par un monument particulier où il a promulgué, de la manière la plus expresse, et ses sentimens habituels, et la haute opinion qu'il avait de son mérite, et le desir que son nom se perpétuant, la gloire qui y serait attachée devînt l'entretien des âges à venir. Je veux parler du testament où il déposa ses dernières volontés.

Sentant sa fin approcher, quoique encore d'un âge peu avancé, et ne laissant point d'héritiers directs, il dicta à un de ses amis un acte testamentaire qui fut ensuite revêtu des formalités légales.

Dans le préambule de cet acte, Scamozzi relate, énumère et développe les titres qu'il s'est acquis à la célébrité, par tous les genres de travaux qu'il a embrassés, par tous les monumens dont il a embelli, non-seulement sa patrie, mais tous les états de l'Europe. Il ne doute pas que ses écrits et ses édifices ne doivent procurer à son nom une gloire éternelle. *Non siano per conservare la memoria del mio nòme a pari dell' eternità.* N'ayant point de postérité, et se voyant privé

d'enfans propres à conserver et à propager le nom de Scamozzi, il a résolu de se donner un fils adoptif auquel il léguera ses biens, sous la condition de porter son nom. Il entend le choisir à Vicence, dans une famille honnête, bien élevé, adonné aux études littéraires, et particulièrement à celles de l'architecture; et il veut qu'il soit tenu de porter son nom de famille et de baptême. Il veut qu'il adopte les armes de sa famille. Il entend que sa fortune passe par fidéi-commis, de la même manière et aux mêmes conditions, au fils adoptif que celui qu'il va nommer sera tenu de se choisir, d'accord avec les exécuteurs de ses volontés. Il institue ainsi, pour son fils adoptif et légataire universel, François Gregori, fils aîné de messer Isoppo de Gregori de Vicence. Il veut que son héritier, après lui avoir ordonné un honorable convoi, lui fasse élever un monument sépulcral en pierre, avec son portrait, épitaphe, etc.; le tout digne de lui, *e degna d'un par mio.*

Scamozzi survécut peu à la rédaction de ses dispositions testamentaires. Il fut enterré, selon qu'il l'avait desiré, dans l'église de Saint-Jean-et-Paul, et avec toute la pompe funéraire réclamée, moins encore par son testament que par sa réputation et son mérite. A l'égard du mausolée, il ne fut point exécuté avec son buste, selon ses vœux. L'héritier qu'il s'était donné étant mort peu de temps après, quelques contestations s'élevèrent entre les exécuteurs testamentaires et messer Gregori, père du fils adoptif de Scamozzi. Cependant, dans le cours du siècle, Bonaventure Gregori, descendant du premier légataire, lui fit faire un autre monument avec son buste, dans l'église de Saint-Laurent, et

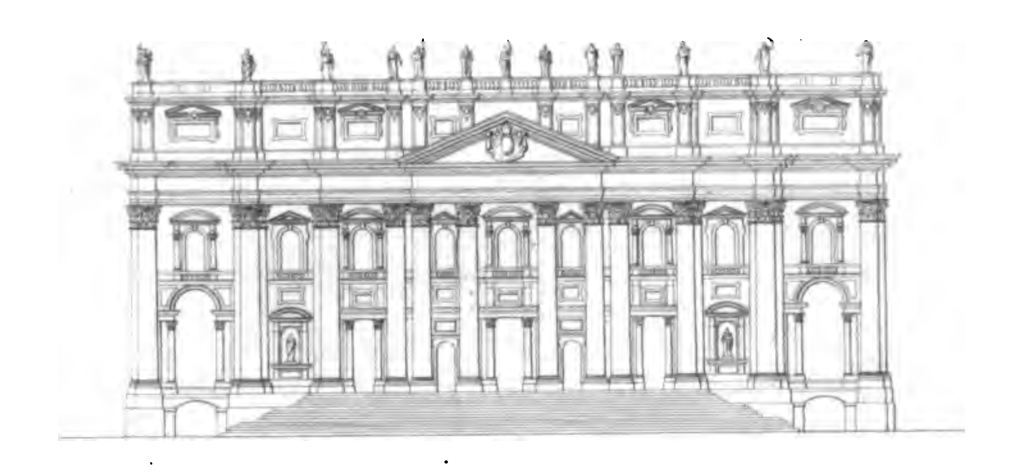
deux inscriptions, dont Temanza nous apprend que la seconde n'était déjà plus lisible de son temps.

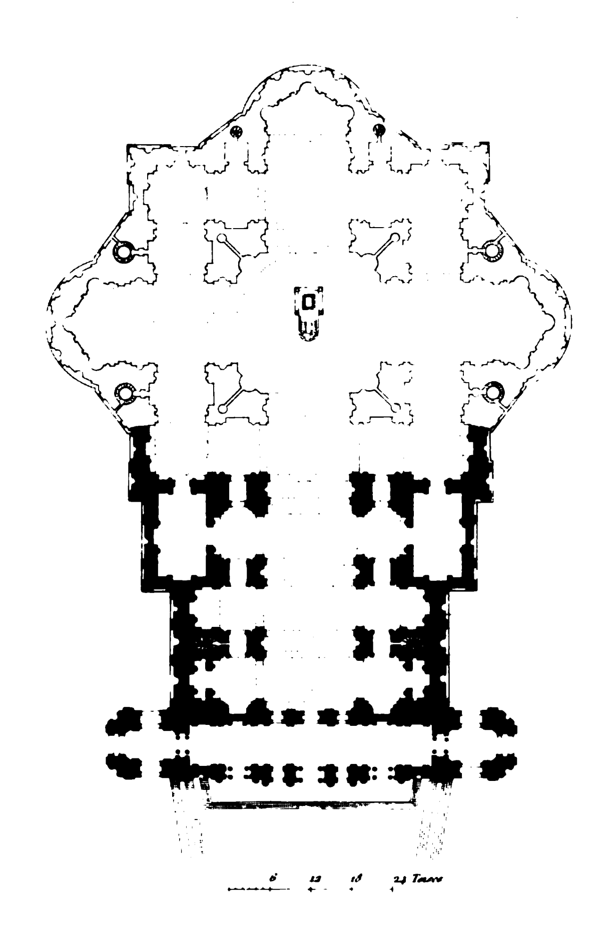
De tous ces témoignages de la vanité de Scamozzi, le seul qui dure encore est l'hérédité de son nom, qui, par le fait de la substitution dont on a parlé, s'est perpétué sur divers sujets. Le dernier, connu par son talent, et qui changea son nom contre celui de Scamozzi, fut Ottavio Bertotti, architecte habile auquel on doit le recueil des œuvres de Palladio, très belle collection dans laquelle l'éditeur a fait preuve d'autant de goût que de jugement, et d'une saine critique, en excluant tout ce qu'on attribuait faussement à ce grand architecte.

On doit encore savoir gré à Bertotti, devenu l'héritier de la fortune et du nom de Scamozzi, de n'avoir point compris dans son héritage, certains sentimens d'une prévention jalouse, dont son père adoptif avait eu le faible de se laisser dominer contre Palladio. Du reste il se fit aussi connaître dans sa patrie par des travaux, où l'on aime à trouver une heureuse continuation du bon goût de l'école vénitienne dans l'architecture.



MADERNE.





E. Ollivier sc.

ÉLÉVATION ET PLAN DU FRONTISPICE DE ST PIERRE, À ROME.

T. 2. p. III.

MADERNE (CHARLES),

NÉ A BISSONE, EN LOMBARDIE, EN 1556, MORT EN 1629.

CHARLES Maderne occupe une place remarquable dans l'histoire de l'architecture moderne. Outre le grand nombre d'ouvrages qui remplirent le cours de sa vie, il lui fut donné de continuer et d'achever, dans l'église de Saint-Pierre, le plus grand de tous les édifices de l'Europe. Les changemens qu'il y opéra, les modifications et additions qui furent son ouvrage, sont d'une telle importance qu'il mérita de donner son nom à une partie considérable de ce monument. Quoiqu'un assez grand nombre d'architectes s'y soient succédés, toutefois la postérité n'a gardé la mémoire que de trois d'entre eux, savoir : Bramante, premier auteur du projet, Michel-Ange, architecte de la coupole ainsi que de l'ordonnance extérieure, et Charles Maderne, qui augmenta de plus d'un tiers, en longueur, l'étendue de la basilique, et en fit le frontispice.

Entre la fondation de Saint-Pierre par Bramante, et son achèvement par Maderne, un siècle s'était écoulé; mais dans le cours de ce siècle, le goût de l'architecture, ainsi que celui des autres arts, avait éprouvé un changement notable. Quoiqu'il fût encore loin du degré de dissolution où il fut porté depuis par Borromini, on est

obligé de convenir que les grands principes d'ordre et d'unité y avaient perdu leur autorité, depuis que les modèles de l'antiquité, où ces principes sont écrits, avaient cessé d'être l'objet constant des études. L'esprit d'innovation, qu'on prend trop souvent pour le génie, s'était déjà emparé des compositions, et en avait banni la régularité des plans, la simplicité des formes, et l'heureux accord du goût avec la raison.

Charles Maderne commença de se livrer à l'architecture, lorsque déjà s'était fait remarquer la déviation dont on vient de parler. Reçu à Rome par Dominique Fontana, son oncle, il se livra d'abord au dessin. Son goût l'ayant ensuite porté à travailler en stuc, il fut employé avec succès dans les travaux de ce genre que le pape et Fontana, son architecte, se plaisaient à favoriser. Ces sortes d'ouvrages, qui font le charme des édifices, éveillèrent en lui le goût de l'architecture, et la passion des grandes entreprises, qui illustrèrent cette époque. C'était le temps où Sixte-Quint faisait relever et replacer les obélisques égyptiens, qui décorent aujourd'hui les plus belles places de Rome. Dominique Fontana avait la surintendance de ces travaux, et Charles Maderne ne négligeait aucune des occasions de seconder son oncle, dans l'érection de ces masses énormes. Aussi devint-il, en peu de temps, capable de le suppléer comme son égal, après avoir commencé par l'aider comme son élève.

Sixte-Quint mourut sur ces entrefaites. Le cardinal Alexandre Montalto chargea Fontana de l'érection du catafalque qui, selon l'usage, devait être élevé en l'honneur du pontife. Il paraît que Fontana se reposa sur Char-

les Maderne du soin d'exécuter les dessins de la cérémonie funèbre, dont Jérôme Rainaldi, célèbre architecte, nous a conservé, par la gravure, l'ensemble et les détails.

Sous trois papes qui se succédèrent en fort peu de temps, les travaux publics restèrent suspendus jusqu'à l'avènement de Clément VIII. Ce pontife avait connu Charles Maderne, et étant cardinal il avait eu l'occasion d'apprécier son talent. La fortune de l'architecte fut faite.

Plusieurs circonstances y concoururent, et les travaux vinrent en foule au-devant de lui. Le cardinal Salviati, dont il avait achevé le palais situé près du collège romain, lui confia la conduite de l'église de Saint-Jacques des Incurables, commencée par François de Volterre. Le chœur, le grand-autel et la façade du monument furent terminés par lui avec autant de solidité que de richesse. La direction de Saint-Jean-des-Florentins lui fût ensuite confiée; il en construisit le chœur et la coupole, dont la forme aiguë a quelque chose de maigre, surtout dans son élévation extérieure.

Par ordre du cardinal Rusticucci, Charles Maderne éleva le frontispice ou portail de l'église de Sainte-Susanne, près des thermes de Dioclétien. Cette façade a deux ordres l'un au-dessus de l'autre de colonnes, en bas corinthiennes, en haut prétendues composites. Le tout est terminé par un fronton. Peu de chose à dire de cette composition d'architecture en placage, dont le siècle suivant multiplia encore les répétitions de plus en plus insipides, parce que aucune nécessité n'y prescrivant d'ordonnance formelle, elles doivent tourn-

ber dans le domaine des inventions qui prétendent n'avoir besoin d'aucune raison. La façade de Sainte-Susanne nous en offre un exemple sensible dans le fronton dont on vient de parler, et dont les deux parties rampantes soient surmontées par une balustrade. Or, on le demande, ou une balustrade peut-elle être moins raisonnablement placée? Maderne avait précédemment achevé, pour le même cardinal, un palais situé dans *Borgo Nuovo*, près de la place Saint-Pierre; et dans le même temps il fit devant l'église de Saint-Louis-des-Français, un fort beau palais pour la famille Aldobrandini.

L'année 1605, Paul V fut élevé au trône pontifical. Il voulut avoir la gloire d'achever la basilique de Saint-Pierre. Ce grand édifice était resté à-peu-près au point où Michel-Ange en avait laissé la construction. D'après le plan d'une croix grecque, auquel on s'était arrêté, il ne devait plus y avoir à faire que le vestibule et le portail. Paul V ne se contenta point de la gloire d'achever l'œuvre de ses prédécesseurs, il voulut y ajouter du sien. Il commença par demander à neuf des principaux artistes de Rome et de Florence un dessin de frontispice, ce qui annonçait déjà l'intention de ne plus s'en tenir au projet de Michel-Ange.

Il faut convenir que, dans la composition générale de son projet, préoccupé du grand intérêt matériel de l'exécution, dominé surtout par le grand intérêt moral de l'unité, d'où il voulait faire uniquement résulter l'effet de la grandeur, Michel-Ange avait tout-à-fait négligé d'introduire dans l'ensemble de son local, certaines distributions d'intérieurs, dont les usages du christia-

nisme réclament l'emploi. L'extérieur du monument ne paraissait guère pouvoir se prêter à aucune construction accessoire. Tout avait été disposé pour que la basilique fût isolée, excepté du côté où elle tient au palais du Vatican. Ces considérations engagèrent à donner au plan de l'édifice une extension qui ne pouvait avoir lieu que du côté de la branche orientale de la croix grecque, c'est-à-dire du côté de l'entrée qui n'était pas encore terminé.

Entre tous les projets présentés pour l'achèvement de Saint-Pierre, celui de Maderne eut l'approbation du pape. Mais on ne s'en tint pas là, et cette première addition, qui n'eut qu'un commencement d'exécution, ne parut pas encore suffisante. On objecta, entre autres raisons, que le nouveau temple ne renfermerait pas encore dans son enceinte, tout le terrein consacré de l'ancienne basilique, et où reposaient les corps de plusieurs martyrs et de plusieurs papes. Enfin, pour déterminer à abandonner tout-à-fait le projet de Michel-Ange, on regarda comme un grave inconvénient, que son frontispice ne présentât point une *loggia* extérieure, d'où le pape, selon les rites les plus anciens, doit donner la bénédiction au peuple et au monde entier.

Il fut donc décidé qu'il serait fait un nouveau projet d'agrandissement. Maderne étendit son premier plan, le dernier de tous, et qui enfin fut mis à exécution. De ce plan est résulté l'état actuel de Saint-Pierre. Il consistait à augmenter en longueur la partie orientale de la croix grecque, par trois grandes arcades de la même hauteur que celle qui répond aux trois arcades des trois autres parties de la croix en plan; à pratiquer dans cette nou-

velle longueur qu'acquerrait la nef d'entrée, des espèces de bas-côtés, donnant accès dans des chapelles correspondant à chaque ouverture d'arcades. Voilà pour l'intérieur. A l'extérieur, on continua la même ordonnance de pilastres, déjà exécutée par Michel-Ange. Le frontispice de l'église dut se raccorder à cette disposition, en offrant une sorte d'avant-corps avec colonnes adossées du même ordre, en rappelant l'attique déjà commencé; en ménageant un espace suffisant pour un très grand vestibule, prolongé dans sa dimension, de manière à masquer en avant les parties latérales de l'église; et enfin en donnant lieu de pratiquer au-dessus une magnifique *loggia* pour la bénédiction papale.

Cette grande modification du plan de Michel-Ange, qui avait lui-même tout-à-fait changé le premier plan de Saint-Pierre, a occasioné d'innombrables critiques. Les unes se rapportent à la construction, les autres attaquent la disposition et les détails de l'architecture; d'autres, et peut-être les plus nombreuses, sont du ressort de ce qu'on appelle le sentiment et le goût. Ces critiques pourraient devenir la matière d'un très grand ouvrage; et la justice voudrait qu'on en fit supporter une partie, à chacun des architectes qui se succédèrent dans la construction première, dans la continuation, et dans l'achèvement de ce prodigieux édifice. Si nous avons réservé une mention succincte de ces observations à la vie de Charles Maderne, c'est parce que, ayant en quelque sorte recueilli l'héritage de ses prédécesseurs, il semble avoir plus particulièrement, ou le droit d'être excusé des erreurs qui lui ont été transmises, ou l'obligation de répondre de celles qui lui sont personnelles.

Quant aux fautes de construction qu'on reproche à Maderne, il en est qu'on ne doit pas attribuer à lui seul, et qui, dès l'origine, résultèrent du sol sur lequel il fallut construire. Toutes sortes de raisons avaient obligé d'élever le nouveau temple sur le terrein occupé par l'ancien, et jamais il n'y en eut un qui demandât plus d'attention et de précautions. Ce terrein est celui d'un vallon formé par deux coteaux du mont Vatican, dont l'un regarde le midi et l'autre le nord. Toutes les eaux qui en sortent viennent sous terre se rendre dans ce vallon, et surtout dans la partie méridionale, qui est la plus basse. Outre cela, sur ce terrein avait existé autrefois le cirque de Néron; et ce monument ayant été ruiné au temps de Constantin, ses fondations avaient servi d'assiette à toute la partie méridionale de la vieille basilique.

Cependant Bramante, en commençant la construction de la nouvelle, ignora ou négligea ces notions, et ne s'assura point assez de la consistance de son terrein. Michel-Ange, au contraire, fut aussi prodigue de précautions à cet égard, que Bramante l'avait été peu. Or, tel fut l'inconvénient de la construction de Saint-Pierre, qu'ayant été prise et reprise tant de fois et à de longs intervalles, sa forme d'ailleurs n'ayant pas été conçue tout ensemble, l'édifice ne fut fondé que par parties détachées.

Maderne n'avait point fait, dans sa jeunesse, d'études de la construction. Manquant des lumières que procure une longue pratique, il ne se livra pas assez attentivement à l'examen du terrein qui devait supporter les nouvelles masses qu'il allait lui confier. La solidité de

son fond était douteuse, puisqu'il s'appuyait sur les restes de l'ancien cirque, fondé, comme on l'a vu, dans un terrein de peu de consistance. A cette faute, Maderne en ajouta une autre : au lieu de faire des fondations avec un grand empatement, appareillées avec soin de pierres dures, et renforcées de contreforts en talus, il se contenta de massifs à pierres perdues, genre de maçonnerie bon pour des constructions ordinaires, et qui n'acquiert qu'avec le temps toute la solidité dont il est susceptible. De là résultèrent les avaries qui se manifestèrent au campanile élevé par Bernin, sur le soubassement que Maderne lui avait préparé, à l'un des côtés du frontispice, qui devait en recevoir un autre en pendant.

Enfin il paraît encore que Maderne se trompa dans l'alignement du prolongement donné par son projet au projet de Michel-Ange. La surface du sol sur lequel il devait opérer, étant couverte des débris de l'ancienne basilique et des matériaux nécessaires à la nouvelle, il perdit de vue la ligne du centre, et conduisit les fondations beaucoup trop vers le nord. Tant qu'on travailla au-dessous du niveau du sol, la déviation parut peu sensible : on s'en aperçut lorsqu'on eut atteint le niveau. Maderne ne voulut point donner à connaître qu'il s'était trompé. Toutefois, pour se redresser, il ramena le plus qu'il fut possible son élévation sur la ligne de l'ancienne, mais sans élargir ses fondations du côté du midi. Il arriva que de ce côté, à l'extrémité du frontispice, la fondation n'avait, en dehors de la perpendiculaire de l'élévation, qu'un pied quatre pouces d'empatement. C'est ce qui fut reconnu dans la suite, lorsqu'on fut forcé de

visiter, pour y porter secours, cette partie de la construction.

Les trois reproches principaux qu'a encourrus Maderne, de la part de Fontana, dans les détails de la nouvelle disposition donnée à Saint-Pierre, regardent 1° les bas-côtés; 2° la forme ovale de leurs chapelles; 3° l'extension en largeur du frontispice de l'église.

On trouve effectivement que les bas-côtés auraient été d'un beaucoup plus bel effet, s'ils avaient été la continuation des ouvertures ou arcades construites par Michel-Ange, dans les branches septentrionale et méridionale de la croix, en sorte que l'œil, dès l'entrée, aurait pu percer sans obstacle jusqu'à l'extrémité de la partie occidentale. Or c'est ce qui ne peut pas avoir lieu dans la disposition présente, puisque la vue est arrêtée par les piliers de la coupole, auxquels les bas-côtés se terminent d'une manière peu agréable. Cependant, lorsqu'on examine sur le plan l'état du monument, au point où Maderne le trouva, on ne voit pas comment il eût pu produire ce qu'on demande, sans détruire ce qui était déjà fait, et sans rencontrer encore au bout du bas-côté élargi, si l'on veut, la masse des piliers du dôme qui l'eût toujours plus ou moins intercepté.

Il est certain, quant au second reproche, que le bas-côté ayant une largeur moindre que celle des arcades de la grande nef, Maderne a été tenu d'élever les coupoles de ses chapelles sur un espace plus long que large, ce qui l'a induit à leur donner une forme ovale, d'une construction si l'on veut plus difficultueuse; mais on ne trouve pas que ce soit un grand inconvénient, pour des coupoles qu'on ne peut voir que dans leur intérieur.

Le troisième reproche a pour objet l'extension du frontispice de l'église, au-delà de la largeur de la masse réelle de l'édifice. On doit d'abord répondre que cette addition fut ordonnée par l'obligation qu'on imposa à Maderne de préparer, dans la façade, une place pour deux campaniles. On dira ensuite, qu'à supposer que ces campaniles, dont il n'existe plus que le souvenir, par les raisons rapportées dans la vie de Bernin, eussent été élevés aux deux côtés d'un portail qui n'aurait pas excédé la largeur de l'église, leur masse, en l'air, se serait par trop confondue avec celles de la grande coupole et des petites coupoles accessoires. Ce fut donc une nécessité de les reculer de côté, pour laisser à l'œil des spectateurs du jeu entre toutes ces grandes masses. Qui sait, enfin, si ce n'est pas à cette extension-là même, qu'aura été due cette autre magnifique addition de la double colonnade, et de la place qui font un des plus beaux ornemens de Saint-Pierre?

Mais la critique du goût s'est encore plus exercée contre les innovations que Charles Maderne a fait subir au projet, ou, pour mieux dire, au plan de la croix grecque. Selon une certaine manière de voir, le grand tort de cet architecte est d'avoir allongé de trois arcades la nef d'entrée. Nous l'avons déjà dit à la vie de Michel-Ange, il est certain que, toute autre considération à part, le plan de Michel-Ange fut le plus simple, et par conséquent le plus parfait de tous. Le temple eût réellement consisté dans la coupole, et les quatre croisillons, égaux entre eux, n'eussent été que des accompagnemens destinés à en faire valoir la grandeur, et à en augmenter l'impression. Or, dit-on, c'est à cet allongement

de la nef d'entrée qu'il faut s'en prendre, si Saint-Pierre, selon bien des personnes, paraît moins grand qu'il n'est. Milizia est celui qui a le plus enflé la valeur de ce reproche, et en a le plus exagéré l'importance.

Sans vouloir nous engager ici dans une controverse de théorie spéculative, dont les élémens sont vagues et les applications souvent fort arbitraires, nous pourrions d'abord disculper Maderne sur ce qu'il ne fit qu'exécuter le changement qui lui fut ordonné, et, comme on l'a vu, par de fort bonnes raisons de convenance. Mais ce qui justifierait légalement l'artiste, ne justifierait pas pour cela l'ouvrage au tribunal du goût. Disons-le donc, ceux qui regardent le changement du plan de croix grecque en croix latine, comme un défaut intolérable, semblent avoir oublié que cependant la croix latine avait été le premier type du nouveau Saint-Pierre comme de l'ancien, que Bramante l'avait adopté, ainsi qu'on peut le voir dans le plan que Serlio nous a conservé. Revenir à ce plan, c'était par conséquent revenir à l'idée la plus ancienne et au projet du premier architecte. Or on ne voit pas qu'il y ait tant à se récrier contre ce qu'on appelle une innovation, qui ne fut qu'un retour à l'ancien projet.

Est-il bien vrai enfin qu'il faille attribuer à ce prolongement, comme le prétend Milizia, l'effet dont se plaignent ceux qui trouvent que Saint-Pierre paraît moins grand qu'il n'est? Nous avouons que la coupole n'y joue plus, comme dans le plan de Michel-Ange, le rôle principal, et l'on pourrait dire unique, et que deux très grandes parties s'y partagent l'impression que toute grandeur d'espace fait sur nos sens. Le Saint-Pierre de

Michel-Ange aurait eu, sans contredit, la grandeur morale qui procède du principe de l'unité; et le Saint-Pierre de Charles Maderne a une grandeur positive et réelle qui provient de la dimension. Il ne se peut pas que, pour le sens physique, une augmentation de 180 pieds en longueur ait rapetissé l'église. Sans doute, au premier coup-d'œil, la totalité de l'aire occupée par sa circonférence n'est point apparente, comme elle l'est dans ces vaisseaux dont les nefs sont supportées par des colonnes, qui laissent la vue pénétrer et s'étendre facilement de toutes parts. Mais l'énormité des piliers de la coupole de Saint-Pierre, et l'immensité de ses voûtes ayant exigé des supports qui fussent des masses considérables, nécessairement de nombreuses portions de l'espace, ne se développent aux yeux que successivement.

Disons, au reste, que le reproche dont il s'agit, est fait ordinairement par ceux qui comparent l'effet de l'intérieur de Saint-Pierre, à celui des intérieurs gothiques, plus légers dans leurs supports, et ensuite extrêmement disproportionnés dans les rapports de leur hauteur avec leur largeur. Il suffit qu'une dimension, dans un édifice, soit exagérée aux dépens des autres, c'est-à-dire qu'il y ait disproportion, pour que le sens externe la prenne pour de la grandeur. C'est ainsi qu'on jugera plus grand qu'un autre homme bien proportionné, celui dont la stature grêle manquera de l'embonpoint nécessaire. En définitif, l'addition de Charles Maderne a ajouté, dans Saint-Pierre, une grandeur à une autre grandeur. C'est la plus vaste nef qu'il y ait, jointe à la plus vaste coupole qu'on connaisse.

Maderne mérite peut-être plus de reproches sous le rapport du style, du goût, soit d'ordonnance, soit d'ornemens, dans le frontispice qu'il éleva en avant de la basilique. On trouve, et avec raison, que toute cette composition manque du grand caractère dont les péristyles en colonnes isolées, au front des temples de l'antiquité, nous ont laissé de nombreux modèles. On n'aime point à rencontrer dans ce portail le goût d'une devanture qui offre de grandes ouvertures de fenêtres, et jusqu'à un attique à la manière d'un palais d'habitation : rien de plus juste que cette critique. Mais n'oublions pas qu'il fallut ménager, dans la disposition de cet ensemble, un étage en hauteur, pour y pratiquer la *loggia* destinée à la bénédiction pontificale. N'oublions pas non plus que Maderne trouva l'attique déjà établi, dans l'ordonnance de la face méridionale et occidentale de l'église, par Michel-Ange; comme aussi l'ordre en pilastres auquel on ne pouvait plus ne pas se raccorder.

Toutefois nous conviendrons qu'il eût été libre à Maderne, nonobstant toutes ces données, d'appliquer à la devanture de son portail une disposition de colonnes et de pilastres plus régulière; d'admettre moins de ressauts dans son entablement, plus de sagesse dans ses formes, plus de pureté dans ses détails, un meilleur choix d'ornemens, enfin un parti généralement plus simple, plus large et plus noble. Enfin, disons-le, déjà le goût, au temps de Maderne, inclinait vers cette corruption de formes que Boromini, son élève, devait plus tard porter jusqu'à l'extravagance.

L'augmentation et l'achèvement définitif de Saint-

Pierre étant bien certainement le premier titre de Charles Maderne à la renommée, nous avons dû d'autant plus faire entrer cette critique dans sa vie, qu'il eût été difficile d'en placer les détails à la vie d'aucun autre architecte. Si l'excellence de l'art n'a pas paru, dans cet ouvrage, répondre à l'importance du monument, on conviendra du moins que le plus grand et le plus célèbre édifice des temps modernes, devait trouver son histoire complète dans une collection des vies des plus fameux architectes. Or il nous semble que nous aurons atteint à-peu-près ce but, en insérant par la suite, à la vie de Bernin, la description critique de la colonnade et de la grande place de Saint-Pierre, qui est devenue le complément de ce vaste ensemble.

On dirait que la destinée de Maderne aurait été de terminer des entreprises déjà commencées; genre de travail dans lequel la gloire n'est pas toujours en proportion de la peine ou du mérite; car il y a souvent plus de difficulté à rachever les ouvrages d'autrui qu'à en imaginer de nouveaux. Après avoir, dans le court espace de sept à huit années, terminé Saint-Pierre, il fut employé à l'achèvement du palais pontifical, sur le mont Quirinal. Ce fut pour lui une assez belle occasion d'exercer son talent dans un autre genre. On convient qu'il s'y fit beaucoup d'honneur par la construction de la chapelle papale, et par la distribution des appartemens.

Les réparations et les embellissemens qu'il fit au palais Olgiati, vis-à-vis l'église des Stigmates; à celui de la famille Borghese, et au palais Ludovisi, en face de l'église des Saints-Apôtres, ajoutèrent à sa réputation.

Il existait, dans les ruines de ce qu'on appelle à Rome le temple de la Paix, une belle colonne de marbre blanc cannelée et d'un seul bloc. Maderne proposa au pape de la faire transporter sur la place de Sainte-Marie-Majeure : le projet fut approuvé. Cette colonne est celle qu'on voit actuellement, en avant de l'entrée postérieure de la basilique, élevée sur un piédestal en marbre, et couronnée par une figure en bronze de la sainte Vierge tenant l'enfant Jésus.

Près des thermes de Dioclétien, Maderne construisit l'église qu'on appelle *de la Victoire*. Il n'y a que l'intérieur qui soit de lui. Le portail, à deux ordres de colonnes l'un sur l'autre, fut construit par Soria.

On lui attribue encore la construction de l'église de *Santa Lucia in Selce*, et du monastère de Sainte-Claire.

On ne parlera point des augmentations que Maderne fit à l'église de la Minerve, dans l'architecture du chœur, dans les chapelles de l'Annonciation et de la famille Aldobrandini. Mais on ne saurait omettre de dire que, sur ses plans furent élevés le chœur, le rond-point et la coupole de Saint-André della Valle, une des principales de Rome, et où se voient les célèbres pendentifs peints par le Dominiquin. Ce monument avait été commencé par Pierre-Paul Olivieri.

Peu d'ouvrages furent projetés et entrepris à Rome, du vivant de Maderne, sans qu'il y ait pris part. Ainsi il acheva, pour le marquis Lancellotti, son palais, à l'exception de la porte exécutée sur les dessins du Dominiquin.

Mais un grand et beau palais, qu'il eut l'avantage de commencer et de terminer, est à Rome le palais Mattei.

On aime à retrouver dans sa façade, composée de trois grands étages et d'un *mezzanino*, avec treize fenêtres à chaque étage, cette grande et noble disposition, cette belle répartition de pleins et de vides, ces espacemens lisses qui font briller les chambranles des fenêtres; enfin ce style sage et correct de profils et de détails, toutes choses qui rappellent le goût des grands maîtres du seizième siècle. Charles Maderne ne s'est laissé aller, dans cet ouvrage, à aucun de ces caprices de forme ou d'ornement, qu'il eut plus d'une fois ailleurs le tort d'autoriser par son exemple, et qui déjà, dans les bâtimens de son âge, semblaient préluder à la décadence de l'art.

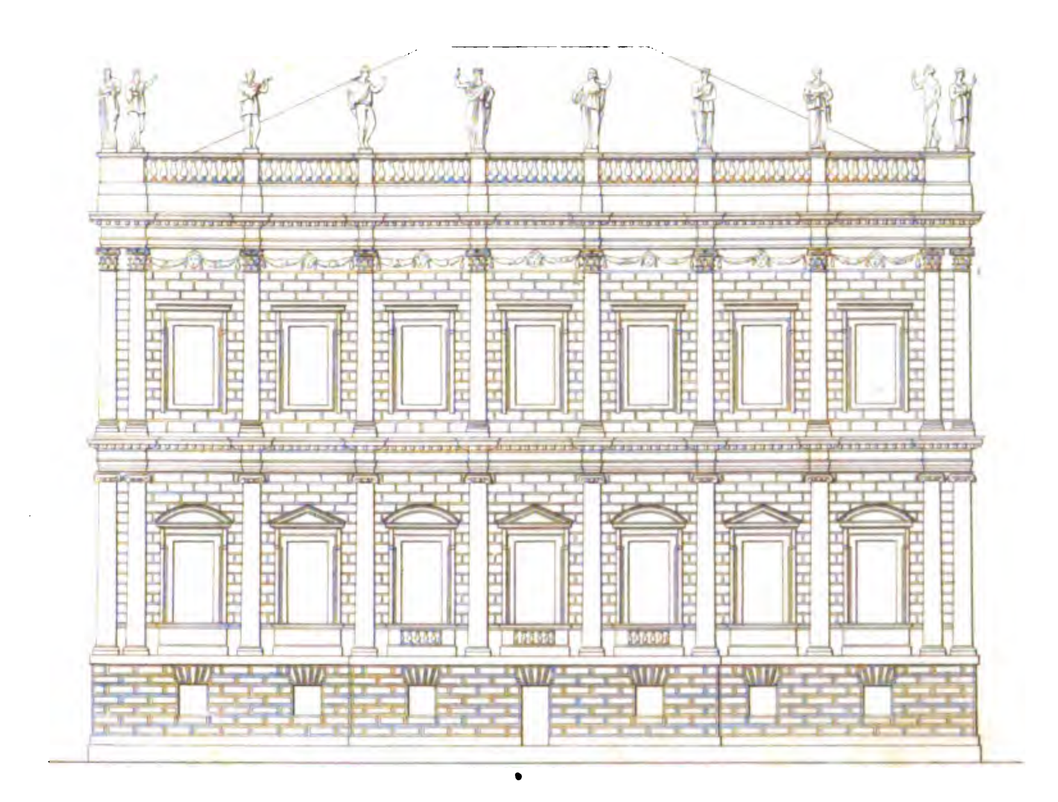
Maderne avait su réunir les différens genres de connaissance, que la profession d'architecte rendait alors nécessaires à celui qui en portait le nom, et l'architecture alors embrassait de droit et de fait la science de l'ingénieur civil et militaire. La confiance qu'il avait inspirée à tous les papes sous le règne desquels il vécut, lui fit donner la commission de reconnaître la forteresse de Ferrare, et d'en lever les plans. Une autre fois il fut chargé d'aller à Pérouse, pour détourner l'inondation causée par les eaux de la rivière de Chiana. A son retour, il fut décoré de l'ordre de l'Eperon d'Or, que le pape lui donna avec une chaîne très riche.

Si Maderne eût prolongé un peu plus sa carrière, il aurait attaché seul son nom à un des plus grands et des plus somptueux édifices de Rome, le palais Barberini, dont Urbain VIII l'avait chargé de faire les plans; mais il paraît qu'il n'en put commencer que l'élévation. Attaqué de la pierre, il s'y faisait porter en litière pour en

suivre et diriger les travaux. Ses conceptions furent depuis réduites à une moindre étendue par Bernin, qui eut la plus grande part à l'exécution de ce palais, et remplaça Maderne pour toutes les grandes entreprises publiques ou particulières de son âge.



INIGO JONES.



E. Ollivier sc. FAÇADE DU PALAIS DE WHITE HALL, À LONDRES. T. 2. p. 129.

INIGO JONES,

NÉ A LONDRES VERS 1572, MORT VERS 1652.

Le nom propre ou de famille de cet architecte est *Jones*; son prénom *Inigo*, que l'on a l'usage d'associer à son vrai nom, est espagnol, et lui fut donné au baptême par des marchands d'Espagne qui étaient liés d'affaires avec son père.

Inigo Jones était né dans le voisinage de Saint-Paul, à Londres, où son père était, à ce qu'on croit, tailleur d'habits. Les uns disent qu'il fut mis en apprentissage chez un menuisier; les autres, qu'il reçut une éducation soignée. Toujours est-il certain que, de très bonne heure, il montra d'heureuses dispositions pour la peinture, surtout pour le paysage, genre dans lequel il fit, par la suite, preuve de talent, comme en font foi quelques ouvrages de lui conservés à Chiswick-House, maison de campagne du duc de Devonshire, à quatre milles de Londres.

Ses talens le recommandèrent au comte d'Arundel, ou, selon d'autres, à Guillaume, comte de Pembroke. Ce fut aux frais d'un de ces deux seigneurs qu'il voyagea en Italie et dans d'autres contrées de l'Europe, où, pour perfectionner son goût et accroître ses connaissances, il

étudia ce que chaque pays avait, en fait d'arts, de plus recommandable.

Mais l'Italie surtout obtint sa prédilection, et détermina le choix de l'art auquel devaient se fixer ses études. Venise devint le lieu de sa résidence ordinaire; et bientôt la préférence donnée à cette ville, fit présager qu'il aspirait à devenir l'imitateur ou le rival du célèbre architecte, qui embellissait alors tout le Vicentin des merveilles de son art. Inigo Jones n'était encore qu'étudiant, et déjà une réputation prématurée indiquait en lui un maître habile. Cette réputation le fit appeler par Christian IV, roi de Danemark, qui le nomma son architecte.

Inigo Jones était depuis quelque temps en possession de cette place, lorsque Christian, dont la sœur avait épousé Jacques I[er], roi d'Angleterre, vint dans ce pays et y ramena notre architecte, qui sentit se réveiller en lui l'amour de la patrie. La munificence du roi Jacques vint fortifier ses sentimens, en lui donnant plus d'une occasion de mettre ses talens en évidence.

M. Seward dit, on ne voit pas sur quel fondement, que le premier ouvrage exécuté par Inigo Jones, après son premier voyage en Italie, fut la décoration de l'intérieur de l'église de Sainte-Catherine, dans Leadenhall street. Ce qu'on sait, c'est qu'aussitôt après son arrivée en Angleterre, la reine le nomma son architecte; que bientôt il fut, sous le même titre, attaché au service du prince Henri, à la confiance duquel il répondit avec tant de probité et d'intelligence, que le roi lui donna la survivance de la place d'inspecteur général de ses bâtimens.

Le prince Henri étant mort l'an 1612, Inigo Jones fit un second voyage en Italie, et y resta quelques années, s'exerçant de plus en plus dans l'architecture, son art favori, jusqu'au moment où vint à vaquer en Angleterre la place d'inspecteur général des bâtimens du roi, à laquelle il fut appelé. En y entrant, il fit preuve d'un désintéressement assez rare : son prédécesseur avait, dans des circonstances extraordinaires, grevé son administration d'une dette considérable. Le conseil privé fit venir le nouvel inspecteur pour avoir son opinion sur les moyens d'éteindre cette dette. Inigo Jones, entre autres moyens, non-seulement offrit de servir sans émolumens dans tout ce qui dépendrait de lui, mais encore il persuada à tous ceux qui lui étaient associés d'en faire autant, jusqu'à ce que la dette fût entièrement acquittée, et ainsi on parvint à payer l'arriéré.

C'est dans l'intervalle qui sépare le premier du second voyage d'Inigo Jones en Italie, que Walpole croit qu'on peut placer la construction des édifices de cet architecte, dont le goût est moins pur et tient encore un peu de la manière gothique.

En l'année 1620, le roi étant à Wilton, habitation du comte de Pembroke, vint à parler de cet amas surprenant de pierres appelé *Stone Henge*, dans la plaine de Salisbury, près de Wilton. Inigo Jones fut mandé par lord Pembroke, et reçut du roi l'ordre de faire des observations, et de donner son opinion sur l'origine du *Stone Henge*. Il se mit aussitôt à l'œuvre; et avec beaucoup de peine et de dépenses, il entreprit de mesurer et rechercher les fondations de cette masse pour en découvrir ou en deviner la forme originaire. Il crut enfin

pouvoir établir quelques rapports entre cette espèce de monument et les édifices antiques dont il avait étudié les ruines en Italie. La tête toute remplie des restes d'antiques édifices et des grandeurs de Rome, après beaucoup de raisonnemens appuyés de beaucoup d'autorités, il conclut que la masse en question devait avoir été un temple romain dédié à *Cœlus*, le plus ancien des dieux, construit au temps où le pouvoir de Rome s'était étendu sur la Grande-Bretagne, et probablement dans cet espace de temps qui sépare l'administration d'Agricola du règne de Constantin-le-Grand. Rien n'a depuis justifié cette conjecture.

Inigo Jones remit son mémoire au roi, qui, dans la même année 1620, le chargea de la réparation de la cathédrale de Saint-Paul, à Londres. Cette vieille église gothique menaçait ruine dans plus d'une partie. Notre architecte en répara deux façades, celles de la croisée, et de chaque côté il en réédifia le frontispice, qu'il décora d'un ordre corinthien. On voit, dans le recueil de ses œuvres, le plan et l'élévation d'une de ces façades, ouvrage qui, comme on le devine bien, a dû disparaître avec l'ancienne cathédrale, lors de sa reconstruction par Christophe Wren. Nous devons avouer que la critique qu'on fit alors de cette restauration était fondée. Tout édifice veut être restauré dans chacune de ses parties, selon le style et le goût de son ensemble. Si le mélange de deux genres de bâtir est discordant, c'est surtout celui du goût gothique uni aux ordonnances grecques dont le système régulier, mis en opposition avec une irrégularité systématique, ne peut que blesser l'esprit et les yeux.

Le roi Jacques mourut, et son successeur Charles Ier, ainsi que la reine son épouse, honorèrent de leur confiance Inigo Jones, qui, maintenu dans sa place et ses emplois, fut bientôt chargé de réaliser la grande entreprise du palais royal de Whitehall, dont il avait fait les plans et arrêté tous les détails sous le règne précédent.

C'est là l'ouvrage dans lequel il est le plus facile aujourd'hui d'apprécier le génie et le goût de cet architecte. Nous avons, pour en prendre et en donner une juste idée, les plans et élévations de cet immense édifice, recueillis par M. Kent, dans l'œuvre gravée en grand d'Inigo Jones; et plus heureusement encore, il s'est conservé à Londres un fragment assez considérable de ce palais inachevé, qui brille au milieu de cette ville comme l'architecture du vieux Louvre à Paris.

On peut affirmer que jamais un plus grand et plus magnifique ensemble de palais ne fut conçu et projeté par aucun architecte, dans aucun pays. Si les malheurs du temps n'en eussent pas interrompu l'exécution, Londres pourrait se vanter de posséder le chef-d'œuvre des palais modernes. Ce n'est plus aujourd'hui que sur des dessins qu'on peut juger cette vaste conception.

Rien de plus grand, de plus simple, de plus régulier et de plus varié tout à-la-fois, que le plan conçu par Inigo Jones. Il faut se figurer un vaste quadrangle dont l'espace se divise en trois parties égales. Celle du milieu n'est autre chose qu'une cour immense qui traverse tout le palais. Les deux parties collatérales se composent chacune de trois cours environnées de bâtimens, dont les masses se correspondent, avec quelques variétés.

L'élévation du tout ensemble offre dans les quatre façades de son extérieur la plus parfaite symétrie. Chacune est formée de masses de bâtimens dont les dispositions, les ordonnances, se balancent dans un motif général et uniforme, qu'interrompent toutefois, avec beaucoup de goût, certaines variations d'avant-corps et de retraites, certaines diversités de hauteur dans leurs élévations. L'intérieur, soumis au même système de masses et d'ordonnances variées, semble être une collection de toutes les parties de disposition, de décoration et d'ajustement que le bon goût peut appliquer aux ouvrages de l'architecture civile.

La description de tous les corps de bâtimens qu'Inigo Jones a eu l'art de coordonner, dans ce palais, à un plan d'une aussi vaste étendue, exigerait, et peut-être en pure perte, un grand nombre de pages, tant les mots ont souvent peu le moyen de faire comprendre à l'esprit ce qui doit lui arriver par les yeux. Nous avons cru d'ailleurs devoir d'autant moins nous étendre sur des détails aussi multipliés que, comme on l'a dit, l'édifice de Whitehall, à l'exception d'une façade qui n'en est pas la trentième partie, est resté sans exécution. Il nous suffira donc de renvoyer le lecteur au recueil dont nous avons déjà parlé.

C'est là qu'on verra avec quel succès Inigo Jones s'était approprié la manière et le goût de Palladio dans l'architecture civile. Il n'y a pas une partie de sa vaste composition qui ne rappelle, soit dans la proportion des ordres, de leurs profils, de leurs détails, soit dans les formes des chambranles, des portes ou des fenêtres, soit dans l'emploi des portiques, des soubassemens, des

refends ou des bossages, ce style simple, élégant, riche et noble, solide à-la-fois et léger, que l'architecte vicentin sut appliquer avec tant d'art aux palais des grands comme aux demeures des particuliers.

Ceci ne tend pas, au reste, à rabaisser le mérite et la gloire d'Inigo Jones. Imiter comme il a su le faire, c'est être toujours original.

On peut s'en convaincre par ce beau fragment du palais de Whitehall, appelé *Banquetin-house*, qui servit pendant quelque temps à la réception des ambassadeurs, et dont le plafond fut peint quelques années après par Rubens. Il se compose d'un soubassement rustique fort haut, sur lequel s'élèvent deux étages percés chacun de sept fenêtres. Chaque étage a, dans son élévation, une ordonnance de pilastres et de colonnes. Celles d'en bas sont ioniques; l'ordre supérieur est corinthien, avec chapiteau composite : le tout se termine par un attique avec balustrade. Quelques détails dans cette façade peuvent prêter à la critique. On préférerait que la corniche ne profilât point en ressaut sur les colonnes engagées. On voudrait ne pas trouver dans l'entablement ionique la pratique abusive de la frise bombée, à moins que l'intention n'ait été d'y sculpter un ornement. Malgré ces légères irrégularités, l'aspect du monument en impose. Faible partie détachée d'un grand tout, elle en donne la plus haute idée, sous le rapport du style et de l'exécution. En un mot, on croit être en face d'un édifice de Palladio.

Un des plus grands et des plus remarquables monumens d'architecture de l'Angleterre, celui de Greenwich, à six milles de Londres, sur le bord de la Tamise, fut

conçu par Inigo Jones, et terminé par Web, son élève.

Ce vaste ensemble de bâtimens, qui sert aujourd'hui d'hospice aux invalides de la marine, avait d'abord été projeté pour une autre destination. Inigo Jones devait en faire un palais pour Charles Ier, d'autres disent pour la reine-mère. Un seul des différens corps de bâtimens dont il devait se composer fut terminé par lui. Interrompue par les évènemens politiques du temps, sa construction était dans cet état, lorsque Guillaume III résolut de céder les bâtisses et les terreins à l'établissement des invalides de mer. En vue de cette destination nouvelle, on donna à l'édifice d'Inigo Jones un pendant qui en fut une répétition exacte, et on accompagna l'un et l'autre d'édifices isolés entre eux, mais se raccordant tous à l'ensemble d'un plan général et d'un bel effet.

Nous ignorons si l'ensemble qu'on voit actuellement aurait été, dans l'origine, projeté par Inigo Jones, ou si le changement d'emploi y aura introduit des dispositions nouvelles.

Quoi qu'il en soit, le grand corps d'édifice, objet principal du monument, suffirait à la réputation de l'architecte. C'est un très beau quadrangle au milieu duquel est une cour environnée par quatre lignes de bâtimens, deux moins élevés qui servent de jonction aux deux autres. Chacun de ces derniers a sa façade extérieure et intérieure formée d'un soubassement, sur lequel s'élève un ordre corinthien, qui occupe toute la hauteur du rez-de-chaussée et de l'étage supérieur. Un attique, surmonté d'une balustrade, couronne cette ordonnance. Deux corps avancés, avec quatre colonnes adossées, et

supportant un fronton, font la principale décoration de cette façade. Au milieu se trouve la porte, accompagnée de pilastres accouplés, lesquels correspondent à égal nombre de semblables pilastres aux angles; et ils se raccordent, en retour, avec quatre autres pilastres en rapport avec les quatre colonnes du milieu de l'aile, colonnes formant un péristyle avec fronton, dans le milieu de la ligne dont on a parlé, ou, si l'on veut, de l'aile qui, de chaque côté, réunit les deux grands corps dont on vient de décrire la façade. Chacune de ces ailes est moins élevée de la hauteur de l'attique; elle est percée au rez-de-chaussée et au premier étage, de fenêtres taillées dans des bossages qui donnent un caractère fort mâle à leur aspect.

Nous avons dit que l'édifice dont on vient de parcourir les principales masses, avait été répété en pendant avec une parfaite symétrie. Inigo Jones en est donc toujours l'auteur; car en architecture la copie s'obtient par des procédés tellement mécaniques et infaillibles, qu'il n'y a aucun honneur pour le copiste.

Nous ne dirons rien ici de toutes les autres additions faites depuis à l'hôpital de Greenwich, et qui furent l'ouvrage d'artistes divers et de temps successifs.

On ne peut encore s'empêcher de reconnaître, dans ce qui fut l'œuvre d'Inigo Jones, une imitation fort heureuse du goût de Palladio, dont il se montra le digne élève; et l'on doit dire qu'aucun architecte, depuis ce grand maître, n'en a mieux reproduit le style et le génie, parce que nul ne s'en était plus approprié les principes; différence importante qu'il faut toujours faire dans les arts, entre celui qui imite en n'opérant que d'a-

près les ouvrages des grands maîtres, et celui dont l'imitation nous prouve qu'il n'a pu opérer que d'après les principes qui les ont guidés eux-mêmes.

Généralement on manque de notions bien avérées tant sur la vie que sur les ouvrages d'Inigo Jones. Le dictionnaire biographique de Chalmers, que nous avons consulté, est très superficiel sur ces deux points. Il faudrait des recherches qui, nous le croyons, n'ont point encore eu lieu, pour faire distinguer dans les ouvrages attribués à cet architecte, ceux dont il a pu ne donner que les projets, et qui auront été exécutés après lui; ceux qu'il avait commencés, et que ses élèves ont continués; enfin ceux qui depuis lui ont été ou restaurés ou modifiés.

Nous ne saurions dire dans laquelle de ces trois catégories, il serait permis de ranger l'église de Saint-Paul, sur la place de Covent-Garden, que l'on vante à Londres comme un de ses chefs-d'œuvre. Ce dont il nous semble qu'on devrait s'étonner le plus en le voyant, ce serait peut-être la célébrité dont il jouit, si l'on ne savait qu'aucune ville n'étant aussi pauvre en édifices sacrés, il a dû s'y établir en ce genre des réputations à bon marché. Ce monument offre à la vérité, dans son frontispice, un péristyle de quatre colonnes d'un ordre qu'on a appelé toscan, et qui en sera, si l'on veut que, selon l'échelle systématique moderne, le toscan soit l'ordre qui exprime la pauvreté; car après le caractère simple du dorique, il n'y a guère d'autre nom à donner à une composition qui est plus que simple. Or, si cette église se fait remarquer par quelque chose, c'est bien certainement par un excès de simplicité, par une absence de

toute qualité, tant au-dedans qu'au-dehors, et par un dénûment de toute ressource d'art, et qui frappe jusque dans le comble, que quelques-uns ont comparé au toit d'une grange. On a donc beaucoup de peine à s'expliquer ici l'étrange contraste de cette architecture, avec celle de tous les autres édifices qu'on attribue à Inigo Jones.

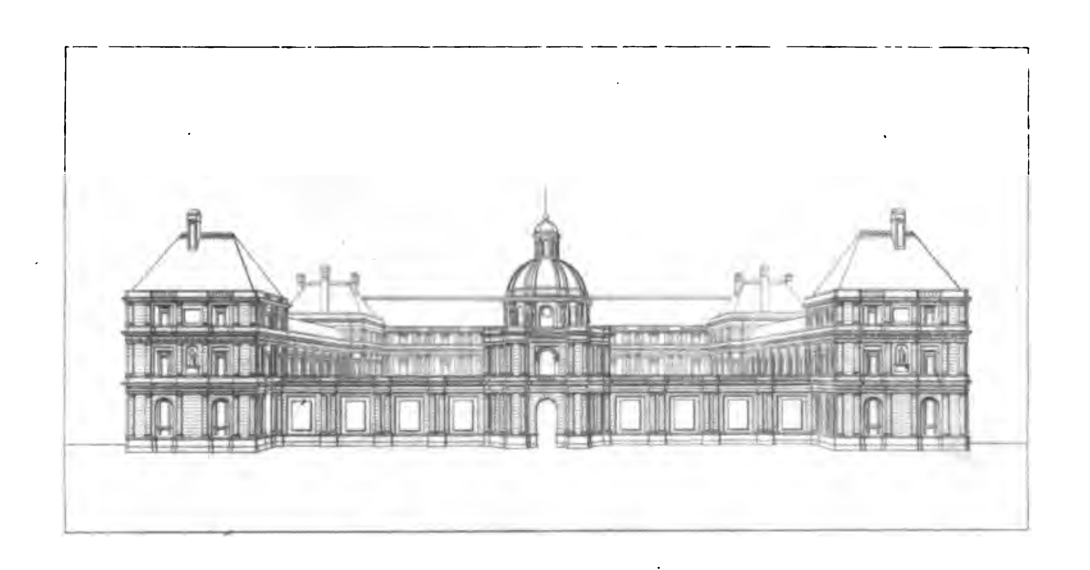
Nous voudrions être suffisamment autorisé à faire ici mention de ce grand nombre de palais de ville ou de campagne, tous plus remarquables les uns que les autres, par la variété et le bon goût des inventions et dont on fait honneur à cet architecte. Mais d'une part les notices qu'on en trouve sont insuffisantes; d'autre part, le recueil des œuvres d'Inigo Jones, publié par M. Kent, et que nous avons déjà cité, contient à la vérité beaucoup de plans et d'élévations d'édifices divers. Cependant l'auteur de ce recueil a omis de faire connaître si ces dessins sont ceux de bâtimens existans ou qui ont existé, ou bien s'ils ne sont que des projets sans exécution. Celui donc qui voudrait y puiser la matière d'une notice vraiment historique sur l'étendue des travaux de l'architecte, ne pourrait faire aucun usage de la plupart de ces dessins. On ne pourrait en effet appuyer sur de simples projets dessinés l'opinion qu'on peut prendre, soit de la valeur de l'art, soit de celle de l'artiste.

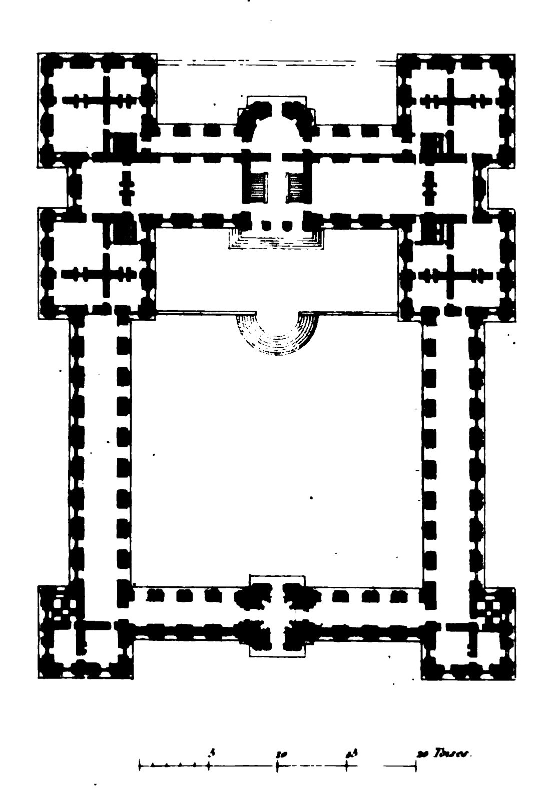
Tout ce qu'on doit dire de ces dessins, c'est qu'il n'en est pas un dont on ne doive ou desirer que son exécution ait eu lieu, ou regretter qu'elle n'ait pas été réalisée. Dans tous on retrouve le goût, la pureté, l'élégance des grands architectes du seizième siècle en Italie. Ce recueil sera toujours utilement consulté par tous ceux

qui voudront appliquer à l'architecture civile les formes, les ordonnances, et surtout le caractère qui distinguent les œuvres des Grecs et des Romains, caractère que quelques hommes ont remis en honneur dans le cours du seizième siècle, et qu'aucunes circonstances n'ont fait reproduire depuis avec le même succès.

Il paraît qu'Inigo Jones fut atteint par les malheurs du temps où il vécut. Dévoué à la personne de l'infortuné Charles Ier, il partagea les disgrâces qu'encourait alors le prétendu crime d'être royaliste et catholique; et il n'évita, dit-on, un sort plus rigoureux, qu'en payant la taxe arbitraire de quatre à cinq mille livres sterling, somme énorme pour la modicité de sa fortune. Le chagrin produit par un enchaînement de malheurs abrégea ses jours. On croit qu'il mourut en 1652.







E. Ollivier sc.

ÉLÉVATION ET PLAN DU PALAIS DU LUXEMBOURG, À PARIS.

T. 2. p. 141.

DE BROSSE (JACQUES),

ARCHITECTE FRANÇAIS QUI VÉCUT DANS LE XVII[e] SIÈCLE.

Plus d'un biographe s'est plu à joindre dans les collections des vies d'hommes célèbres, la représentation de leurs figures à la peinture de leurs caractères, et au détail de leurs actions ou de leurs ouvrages. L'histoire des plus fameux architectes tirerait, sans doute, de la vue de leurs portraits un nouvel intérêt. Cependant nous avons préféré dans cette collection, mettre en tête de la vie de chaque architecte le dessin de son principal ouvrage, et nous avons été engagé à cette préférence par l'impossibilité où l'on serait, de se procurer les portraits d'un grand nombre d'architectes français, surtout des plus anciens, qui ne fournissent à l'histoire d'autres témoignages de leur existence que les ouvrages de leur art et de leur génie.

Il en est peu auxquels cette négligence des contemporains soit dans le cas de faire moins de tort qu'à Jacques de Brosse. Quoiqu'on ignore jusqu'au lieu, et jusqu'à la date de sa naissance et de sa mort, les édifices qu'il a élevés dans la capitale de la France, et qui lui assurent un des premiers rangs parmi les architectes français, nous donneront bien de quoi suppléer aux

particularités oubliées de sa personne et de sa vie.

On sait, et ces monumens en font assez foi, que de Brosse vécut dans la première moitié du dix-septième siècle, sous Marie de Médicis. Cette princesse, veuve de Henri IV, forma le projet de construire un palais où elle fût logée plus commodément qu'au Louvre. Elle acheta donc en 1611, et pour la somme de quatre-vingt-dix milles livres, l'hôtel de Luxembourg, qui tombait en ruines, et qui a donné son nom au nouveau palais. On joignit au terrein de cet hôtel celui de plusieurs possessions et maisons voisines, ce qui forma toute l'étendue de l'emplacement dont nous donnerons tout-à-l'heure les dimensions.

Marie de Médicis, née à Florence, c'est-à-dire dans une des plus belles villes de l'Italie, au milieu du plus beau siècle des arts, et au sein d'une cour voluptueuse et magnifique, avait contracté le goût de ce luxe des bâtimens qui était naturel à son pays, et que la France ne connaissait pas encore. Elle avait pris dans sa patrie les idées d'une grande et solide architecture. Elle voulut les naturaliser dans la patrie qu'elle avait adoptée. On croirait encore que l'amour de son pays, que le desir de se retrouver en quelque sorte à Florence au milieu de Paris, en lui suggérant la construction de son nouveau palais, lui auraient inspiré le choix du style, qui en fait le principal caractère.

Qui connaît la force du sentiment attachée à l'amour de la patrie, sait aussi combien il est ingénieux à se repaître des moindres souvenirs qui lui restituent en idée l'objet de ses regrets. Si les plantes natales, si les chants qui charmèrent notre enfance, ont dans la suite tant

de pouvoir sur notre imagination, croit-on que l'architecture en ait moins sur nous, elle qui peut non-seulement retracer, mais reproduire en réalité, par l'imitation qu'elle en fait, les lieux qui nous virent naître?

Le palais du Luxembourg offre une répétition trop sensible du goût et du style des constructions de la Toscane, pour qu'on puisse y méconnaître l'esprit qui reproduisit à Paris un genre de bâtir jusqu'alors peu usité dans cette ville, et resté depuis sans imitation. Je parle de ce genre d'ordonnance et de construction tout en bossages extrêmement saillans. Marie avait habité à Florence, ou le palais Médicis, ou le palais Pitti, devenu, après la mort de son propriétaire, le séjour habituel des grands-ducs de Toscane. Elle voulut que l'architecture de ce dernier servît de type au goût de celui qu'elle devait habiter.

Il ne faut pas croire cependant, comme on l'a trop souvent répété, que l'un ait été une copie de l'autre. Imiter, en tout genre d'ouvrages, les principes, le goût et la manière de son auteur, ce n'est copier ni l'ouvrage ni l'auteur. L'idée de copier emporte avec soi celle d'une similitude, qu'on peut appeler mécanique. Imiter au contraire, dans le sens des beaux-arts, comporte l'idée d'une opération morale, c'est-à-dire de l'esprit et de l'intelligence, surtout s'il s'agit, dans l'imitation, de ces qualités que l'esprit et l'intelligence peuvent seuls saisir et définir. Or voilà celles que de Brosse chercha à transporter du palais Pitti dans le palais du Luxembourg, et ces qualités furent celles de la grandeur, de la force et de l'énergie, produites par les masses de la con-

struction, et la solidité imposante de l'appareil et des matériaux.

Si l'on excepte, en effet, ce style de bossages dans lequel l'architecte français resta, quant au goût colossal du genre, à un degré fort inférieur à ce qui put lui servir de modèle, chez l'architecte florentin, on sera obligé de dire que les deux édifices ont les plus grandes dissemblances dans le plan général, dans l'ensemble des élévations variées, et tant à l'extérieur que dans les distributions intérieures.

De Brosse, sur qui était tombé le choix de la reine, ne négligea rien pour la satisfaire. Il lui fit plusieurs projets. Celui qu'elle préféra fut envoyé par ses ordres en Italie, et dans d'autres pays encore, aux architectes les plus en crédit pour recueillir leurs observations. Il paraît qu'il obtint les plus honorables suffrages. Bernin, qui vit le bâtiment terminé lors de son voyage à Paris, convenait qu'il n'y avait nulle part de palais ni mieux bâti ni plus régulier.

La plus grande dimension du palais du Luxembourg est de 180 pieds; la moindre, c'est-à-dire celle de la face qui regarde la rue qui y aboutit, est de 150. Son plan général forme un carré presque exact, dont toutes les parties sont en symétrie les unes avec les autres (on parle du plan général, avant les modifications opérées par les nouvelles destinations). Sa simplicité répond à sa régularité. Il consiste en une très grande cour, environnée de portiques, et flanquée, dans ses angles, de quatre bâtimens carrés qu'on appelle pavillons. Les vastes et spacieuses galeries qui font, au rez-de-chaussée, parcourir à couvert toute l'étendue du bâtiment, lui donnent un

grand air de magnificence. La partie la moins heureuse de la disposition générale consiste, sur le jardin, dans la répétition des deux pavillons qui de ce côté composent la façade. Ces deux gros pavillons, trop voisins des deux qu'ils semblent doubler, se communiquent, dans leur aspect, une pesanteur réciproque. On les croirait ajoutés après coup, pour augmenter le local intérieur des appartemens.

Nous nous étendrons d'autant moins sur les intérieurs de ce grand palais, que les différentes destinations qui lui ont été successivement données, ont fait disparaître presque en entier l'ouvrage de de Brosse. Le changement des mœurs et des usages y aurait, tout seul, opéré des modifications de détail assez nombreuses. L'extérieur seul s'est conservé intact, et cette partie est celle qui constitue plus spécialement l'architecture, par conséquent ce qu'on appelle l'élévation.

On peut considérer celle-ci sous deux rapports, savoir, la composition ou l'ensemble des masses, et leur décoration. Sous le premier point de vue, ce palais mérite les plus grands éloges. On ne citerait guère, en aucun pays, un aussi grand ensemble, qui offrît avec autant d'unité et de régularité, un aspect à-la-fois plus varié et plus pittoresque, surtout dans sa façade d'entrée. Cet effet résulte de l'avant-corps du milieu, couronné par cette coupole qui se trouve liée fort heureusement aux deux pavillons d'angle, et sert ainsi, ou de motif, ou de raccordement à leur hauteur.

De Brosse en entremêlant sa composition de ces énormes pavillons, ne fit que suivre une des traditions des anciens châteaux-forts dont la France était encore

couverte. Mais ce qui aurait pu n'offrir que des disparates et des masses décousues, comme on le pratiquait autrefois, est devenu, au palais du Luxembourg, la source même d'une des beautés de sa composition, dans l'ensemble et l'effet de l'élévation. Loin donc que l'homme de goût se plaigne de leur répétition, il regretterait de ne les y pas trouver, ou qu'on les supprimât, tant l'architecte à su les rendre nécessaires à l'ordonnance générale.

Quant à la décoration du palais, même esprit de régularité et d'unité. Les mêmes ordres règnent au-dehors de l'édifice, et dans toute son étendue, comme dans l'intérieur de la cour. Tout le rez-de-chaussée est en arcades, formées par des pieds-droits, ornés de pilastres plus ou moins accouplés, selon le plus ou le moins de largeur du champ qu'ils occupent. L'ordre régnant partout au rez-de-chaussée est une sorte de prétendu toscan, coupé par des bossages, et de la manière la plus uniforme dans tout le développement de l'édifice.

Le second ordre, ou celui du premier étage, se trouve appliqué avec la même uniformité en pilastres, sur toutes les parties de trumeaux entre les fenêtres, et en colonnes adossées dans toutes les masses formant avant-corps. Cet ordre est dorique. Son entablement est orné de triglyphes et de métopes, dont la distribution est devenue souvent irrégulière par l'effet de tous les ressauts partiels, qu'on ne pouvait guère éviter dans un ensemble composé de tant de masses diverses. Les bossages qui règnent dans toute l'ordonnance de cet étage, au lieu d'être continus en hauteur, sont à bandes alternatives, autant sur les trumeaux que sur les

colonnes et les pilastres. Partout les bossages ont leurs angles arrondis.

Cet emploi de bossages, appliqué sans distinction aucune à toutes les masses et à tous les détails du palais du Luxembourg, lui donne un caractère particulier au milieu des autres édifices de Paris. Nous avons dit que c'était le véritable point de ressemblance qu'on y trouve avec le goût des monumens de la Toscane. C'est ici qu'on peut se permettre quelques observations critiques sur la nature du bossage, sur les parties où il est convenablement employé, sur l'abus qu'on peut en faire, si l'on en généralise indiscrètement l'emploi.

En architecture, il y a deux ordres de choses à distinguer. Il y a le système architectonique grec, système d'imitation analogique en vertu duquel les colonnes, leurs détails, leurs accessoires, et tout ce qui forme l'ensemble qui en résulte, est considéré comme représentant, librement sans doute, une espèce de modèle ou de type primitif. Il y a ensuite l'ordre de choses purement positif de la construction, qui ne comporte aucun genre d'imitation et de transposition, où les matériaux, en pierre par exemple, ne sont que des pierres. Or partout où la pierre ne peut être censée représentative d'aucun objet, d'aucun élément, d'aucun modèle étrangers à elle, comme dans de simples murailles, dans les masses destinées à être et à rester de simples masses, le bossage, qui n'est censé être qu'un bloc de pierre resté plus ou moins brut, y convient parfaitement, selon le degré de solidité qu'on veut rendre plus ou moins apparent. Mais si à des murs ainsi façonnés on veut associer des ordres de colonnes, avec tous les caractères du sys-

tème imitatif dont on a parlé, il deviendra tout-à-fait irraisonnable, c'est-à-dire contre la raison et la nature de ce système, de lui faire partager le genre purement matériel et inimitatif de la construction, qui se compose de blocs bruts et d'assises découpées par les bossages. C'est bien pire si, dans l'abus d'une telle méprise, on en vient jusqu'à composer le fût d'une colonne, alternativement de tambours circulaires et de blocs quadrangulaires. On pourrait quelquefois rendre une raison de cette pratique, en se prêtant à une hypothèse en vertu de laquelle on regarderait l'édifice, ou la devanture d'un bâtiment quelconque, comme taillée à même ou sculptée dans une masse de rocher. Mais cette fiction devient inadmissible à l'égard de colonnes plus ou moins isolées.

Nous ne pouvons nier que l'abus de raisonnement qu'on a essayé de faire comprendre n'ait été porté au plus haut point à Florence, dans la cour du palais Pitti, par Ammanati, successeur de Brunelleschi, qui aura pu en donner la première idée. Sans doute voulant introduire les ordres dans l'intérieur de cette cour, laquelle devait rappeler le style de l'extérieur, il était difficile de ne pas les faire participer au ton alors dominant, et qui déjà dominait dans tout le reste de la masse. Aussi y voit-on les colonnes adossées de toute cette ordonnance, coupées par des rangées horizontales de bossages qui y sont prononcés avec une prodigieuse saillie. Tout cet ensemble porte un tel caractère de grandeur et de force imposante, outre beaucoup d'autres genres de mérite, qu'il force en quelque sorte le goût lui-même à approuver ce que la raison, si elle était seule juge, serait portée à condamner.

Si on passe au parallèle de l'ouvrage de de Brosse, il semble tout d'abord que cet emploi du bossage ne fut dans le palais du Luxembourg qu'une imitation incomplète et affaiblie des modèles florentins. L'architecte français, en arrondissant partout ses bossages, a émoussé, si l'on peut dire, l'âpreté de leur effet, et son style, en cessant d'être fort, est tombé dans le lourd et dans le monotone. Il y a encore quelques autres considérations qui pourraient expliquer pourquoi tels usages, telles pratiques inspirés par la nature propre des matériaux d'un pays, conviennent moins au même emploi dans un autre, avec d'autres matières. Florence exploite dans ses carrières des matériaux énormes, dont les masses semblent appeler ou justifier l'emploi colossal du bossage. On doute que la pierre de Paris se prête avec autant de convenance à la fiction de ce genre. Dans tous les cas, et devant produire un beaucoup moindre effet, de Brosse eût peut-être mieux fait de le tempérer encore par des parties lisses qui auraient produit quelque variété, et des oppositions qu'on cherche en vain et qu'on desirerait à cette grande construction.

Dans le même temps qu'il élevait le plus considérable de tous les palais en France, après le Louvre, de Brosse érigeait le plus beau frontispice d'église qu'on eût vu jusqu'alors à Paris. Je veux parler du portail de Saint-Gervais, qui fut bâti à cette époque, c'est-à-dire en 1616. Ce fut Louis XIII qui en posa la première pierre.

Quelques reproches que le goût puisse faire au genre des devantures d'église, ou des portails à plusieurs étages et en placage, on est forcé d'avouer que l'architecture, au renouvellement des arts, ayant hérité en ce genre de la

procérité des élévations gothiques, et de la hauteur disparate de leurs nefs avec les bas-côtés, il se trouva peut-être là un problème difficile à résoudre par le système des ordres réguliers, et selon les lois de l'unité. On doit donc d'autant moins adresser à de Brosse le reproche de ce goût, que forcé de se conformer à une élévation qu'il ne pouvait ni corriger ni modifier, il n'a pas eu le choix du genre. Ajoutons que, dans l'obligation où il s'est trouvé d'en faire emploi, il a su, par la sévérité des formes et la régularité des ordres, introduire dans son ensemble un vrai mérite qui lui a procuré une réputation durable.

Ce portail se compose de trois ordres grecs : le dorique, l'ionique et le corinthien.

Le premier étage a huit colonnes doriques. Les quatre latérales, deux de chaque côté, sont engagées d'un sixième dans le vif du mur. Les quatre qui forment l'avant-corps du milieu sont adossées à des pilastres. La saillie de cet avant-corps, au milieu duquel est la porte d'entrée dans la nef, a autorisé de Brosse à le surmonter d'un fronton triangulaire : cet ordre dorique est très conforme au goût et aux proportions données par Vignola. Sans tenir en rien de la sévérité de l'ancien dorique grec, alors inconnu, on ne peut nier que selon le système de l'échelle moderne des ordres, il n'ait la fermeté et la gravité qui lui conviennent.

L'ordre du milieu, ou l'ionique, s'élève sur le même plan que le dorique. Leur différence principale consiste dans leur entablement ; celui du dorique est continu au-dessus du portique d'entrée ; dans l'ionique, il ressaute au-dessus de la grande fenêtre qui correspond à

la porte, et les piédestaux partagent les ressauts de l'entablement.

L'ordre supérieur, ou le corinthien, pose sur un piédestal dont la proportion est entre le tiers et le quart de la colonne. La composition de ce troisième étage ne consiste qu'en quatre colonnes divisées aussi par une grande fenêtre cintrée, et qui posent à l'aplomb des colonnes des deux étages inférieurs. Cette disposition produit dans l'ensemble du frontispice un effet pyramidal, qui semble avoir dû être inspiré par la bâtisse même de l'église.

Il serait, comme on l'a déjà dit, aussi inutile qu'il serait peut-être injuste de soumettre l'ouvrage de de Brosse à une censure de détails, que ce genre de portail ne saurait comporter, et que celui-ci surtout mérite beaucoup moins que d'autres. On ne peut pas s'empêcher de reconnaître que cet architecte, par un caractère assez prononcé de formes et de profils, par un style assez mâle quoique tendant à la lourdeur, a su racheter le manque d'effet, et l'espèce d'insipidité d'un parti de décoration, qui ne parle ni à l'imagination ni aux yeux. Disons qu'il y a su faire entrer plus de sagesse et d'harmonie, qu'on n'en vit depuis dans les nombreuses imitations qui en ont été produites à Paris; qu'enfin il faudrait, pour en bien juger l'effet, le dégager des habitations qui empêchent d'en embrasser l'ensemble.

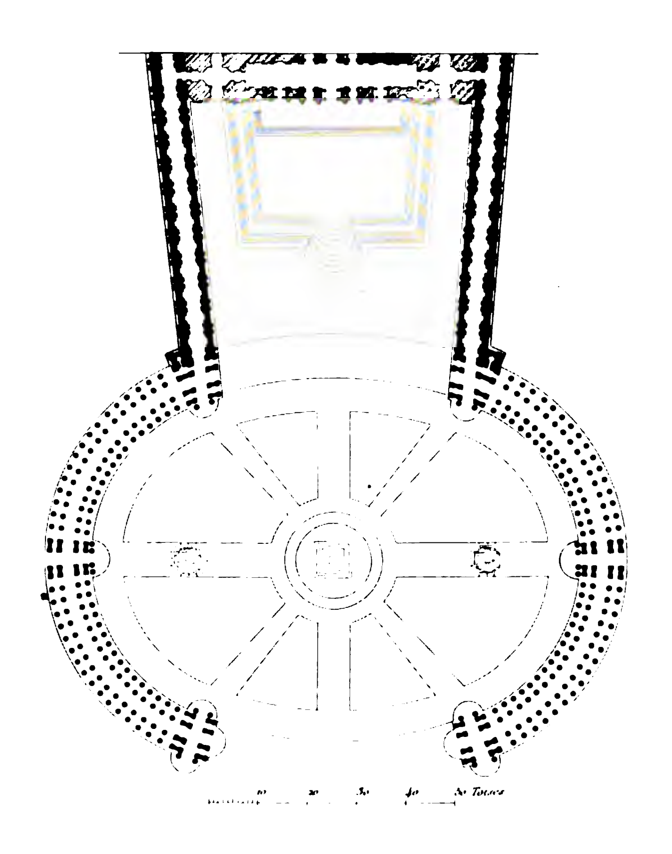
La grande salle du Palais-de-Justice ayant été consumée par un incendie, en 1618, de Brosse fut chargé de la reconstruire; et en 1622 elle fut achevée et mise dans l'état où nous la voyons aujourd'hui. Elle se compose de deux grandes nefs collatérales bâties en pierre

de taille, voûtées en plein cintre et divisées, dans le sens de leur longueur, par un rang d'arcades qui posent sur des piliers. Elle ne reçoit de jour que par les grandes ouvertures cintrées qui sont aux deux extrémités de chaque nef, grande et belle manière d'éclairer un vaste local. L'ordre dorique a été appliqué à la décoration de ce double vaisseau. Généralement, à un certain nombre près d'irrégularités, dans la distribution, soit des triglyphes de la frise, soit de quelques pilastres, on y observe un caractère également soutenu, un grand parti, un style grave, et comme dans tous les ouvrages de de Brosse, voisin de la lourdeur et de la monotonie. Mais l'effet du grand y domine, et l'ensemble impose silence à la critique des détails.

Le dernier ouvrage célèbre de de Brosse est l'aqueduc d'Arcueil, à deux lieues de Paris. Il fut achevé en 1624. Sa longueur est d'environ 1,200 pieds, sur 72 de haut, dans l'endroit le moins élevé. On ne parle ici que du conduit élevé sur des arcades, et qui traverse le vallon arrosé par la rivière de Bièvre, à Arcueil. Ces arcades, qui sont au nombre de vingt, ont de 4 à 5 toises d'ouverture ; il faut toutefois entendre par là des intervalles que séparent des contreforts. Dix seulement sont cintrés, et parmi ces dix, trois ont été remplis, apparemment pour en rendre la construction plus solide, précaution qui paraîtrait inutile si, dans de pareils travaux, le trop de solidité pouvait jamais être regardé comme un excès. La longueur totale du conduit depuis Rongis, où est la prise d'eau, jusqu'au château-d'eau, près l'Observatoire, est de 6,609 toises.

De Brosse ne négligea point d'appliquer à cette construction, certains détails d'architecture, qui ajoutent quelque intérêt aux soins qu'il prit de sa solidité. L'aqueduc a un entablement orné de modillons, et qui règne dans toute son étendue. Tout l'appareil est en pierres de taille parfaitement jointes. Une voûte en grandes pierres couvre le conduit de l'édifice, comparable, sous plus d'un rapport, aux plus beaux ouvrages de ce genre.





ÉLÉVATION ET PLAN DE LA COLONNADE DE S.T PIERRE, À ROME.

BERNINI (JEAN-LAURENT),

NÉ A NAPLES EN 1589, MORT A ROME EN 1680.

PEINTRE, sculpteur et architecte tout à-la-fois, Bernin dut au rare talent qu'il développa dans les trois arts, sa haute célébrité; il la dut aux ouvrages nombreux, qui, dans chacun de ces genres, ont occupé sa vie. Leur nombre est si considérable, que la postérité, suivant la remarque d'un de ses biographes, aura peine à croire qu'ils soient tous l'œuvre d'un seul homme. Comme la fable a jadis attribué à un seul héros, les exploits de plusieurs qui avaient porté le même nom, ainsi les âges futurs refuseront peut-être à Bernin l'honneur de tous les ouvrages qu'il a produits, en repartissant sur plusieurs ce qui lui appartient en propre.

A dire vrai, ce serait de cet étonnant ensemble de productions, et ce serait encore de la comparaison qui les expliquerait, en les rapprochant entre elles, que résulterait la juste appréciation de son génie et l'opinion qu'on doit concevoir de son talent. Toutefois nous bornerons cet article à l'histoire de ses travaux d'architecture, et à quelques réflexions critiques sur son goût.

Naples donna le jour à Bernin. Il y naquit en 1589. Cependant son père, Pierre Bernin, était né en Toscane, où il avait exercé la sculpture avec assez de distinction.

L'espoir de la fortune le conduisit à Naples, où il épousa Angelica Galante, mère de notre artiste. Mais appelé à Rome par Paul V pour y décorer la chapelle Pauline de Sainte-Marie-Majeure, il vint s'établir dans cette ville avec sa famille.

Le goût de Laurent Bernin son fils, pour les arts du dessin, s'était manifesté dès sa plus tendre enfance. Les premières leçons de la sculpture avaient fait l'amusement de son plus bas âge. Mais le séjour de Rome, et la vue des grands modèles vinrent accélérer chez lui le développement d'une précocité extraordinaire. Paul V fut étonné de trouver un sculpteur habile dans un enfant de dix ans. Il prévit dès-lors ce qu'il deviendrait un jour. Le cardinal Maffei Barberin admirait avec lui ces prodiges d'un talent prématuré. *Veillez*, lui dit le pape, *sur les études de Bernin, et soyez le garant des succès qu'on a droit d'en attendre. Je me flatte qu'il deviendra le Michel-Ange de son siècle.*

Ces pronostics flatteurs ne firent d'autre impression sur l'esprit du jeune Bernin, que de l'animer à les justifier. L'amour de la vraie gloire le préserva des séductions de la vanité. Un seul desir excitait son ambition, c'était que son nom pût mériter de se placer à côté de ceux de ses plus célèbres prédécesseurs. Il se trouvait un jour dans la basilique de Saint-Pierre avec Annibal Carrache et d'autres habiles maîtres. En sortant de l'église, et se retournant vers la coupole, *Ce ne sera point,* dit Carrache, *un médiocre effort de génie que d'élever sous ce dôme une confession digne d'un temple aussi auguste. Puissé-je,* reprend Bernin, *être l'heureux artiste qu'une si belle entreprise attend!* Ses vœux furent exaucés, comme on le verra.

Plusieurs bustes de grands personnages, quelques statues des meilleures qui soient sorties de sa main, avaient déjà donné à Bernin la réputation d'un grand sculpteur et du premier de son siècle. Il n'avait pas vingt ans. A quel point ne devait-il donc pas arriver, si la maturité relative du talent chez chaque individu n'avait un terme fixe, auquel le temps et les efforts n'ajoutent souvent rien? Bernin reconnut lui-même cette vérité. Revoyant au bout de quarante ans quelques morceaux de son premier âge, qu'on admire encore aujourd'hui, à la villa Borghese, *Que j'ai fait peu de progrès*, s'écria-t-il, *pendant tant d'années dans l'art de la sculpture!*

La mort de Grégoire XV laissa vacant le trône de saint Pierre. Maffei Barberin fut nommé pour l'occuper; ses grandes qualités l'y avaient appelé. Le vœu des artistes surtout avait été rempli. Le sien fut de répondre aux grandes espérances qu'il avait fait concevoir. Il fit venir Bernin. *Vous êtes heureux sans doute*, lui dit-il, *de voir Maffei Barberin pape; mais il s'estime plus heureux encore de ce que Bernin vit sous son règne.* Dès-lors il lui communiqua les grands projets d'embellissemens dont il voulait lui confier l'exécution.

La première entreprise à laquelle il employa le génie de Bernin fut ce qu'on appelle la confession de Saint-Pierre: on donne ce nom en Italie aux autels placés sur les corps des martyrs. La *confession*, ou l'autel de l'ancien Saint-Pierre, s'élevait à l'endroit ou avaient été inhumés les corps de saint Pierre et de saint Paul, et l'autel du nouveau temple est encore à la même place. Or, dans la vieille basilique douze colonnes torses en marbre formaient la décoration du grand autel. Quelques-

uns ont avancé, sans preuve, que Constantin les avait fait venir de Grèce pour cette destination; tant est, qu'elles furent placées au lieu indiqué par le pape Grégoire III, qui gouvernait l'église en 731. Huit de ces colonnes ornent aujourd'hui les quatre tribunes à balcon des piliers du dôme. Deux sont à la chapelle du saint-sacrement, une que Piranesi a gravée, est dans la chapelle du crucifix, et la douzième fut brisée dans la déposition qu'on en fit. (1)

Quoiqu'on ignore d'où viennent originairement ces colonnes torses, et quel est leur véritable titre d'antiquité, on en a dit assez pour montrer aux critiques d'un goût sévère, 1° que Bernin ne fut pas l'auteur de ce qu'ils appellent un caprice d'architecture que tout le monde, à la vérité, condamnerait dans un ouvrage de construction, où la solidité des colonnes et des supports doit être aussi apparente que réelle; 2° que Bernin fut induit, par l'exemple de l'ancienne confession de Saint-Pierre, à en reproduire la tradition et l'imitation dans la nouvelle.

Il faut savoir encore que cette composition, que nous appelons baldaquin, à l'instar d'un impérial de lit, a son origine dans l'antique *Ciborium* des premières églises, où le tabernacle, surmonté d'une sorte de dais à colonnes, était environné de rideaux qu'on ouvrait ou fermait à volonté. La tradition de ces usages nous rend compte des raisons qui dirigèrent l'invention de Bernin dans la composition de son baldaquin. N'ayant dû s'y

(1) Ces détails sont tirés d'une note de Carlo Fea, dans son édition de Winckelmann. (*Osservazioni sull' architettura degli antichi.*)

soumettre à aucune des convenances d'une architecture positive et rigoureuse, on ne saurait faire à sa conception l'application sérieuse d'aucune règle ni d'aucun système de l'art; et de fait, il nous y apprend lui-même qu'il ne voulut donner à son œuvre ni la réalité ni l'apparence d'une construction régulière et architecturale. Au fond, une sorte d'impériale de dais, ses pentes et son amortissement, rien de tout cela ne saurait passer pour être de l'architecture; et si le goût d'une ordonnance sévère y eût mal convenu, il est permis de croire qu'à des formes et à des détails arbitraires, rien ne convenait mieux que l'arbitraire des formes et des détails de la colonne torse.

Une des premières difficultés de l'entreprise de Bernin devait être de placer dans un aussi vaste local, et sous l'immense coupole de Saint-Pierre, un objet dont les proportions répondissent à celle de l'ensemble. Or c'est là un des rares mérites de ce grand ouvrage où Bernin déploya, comme décorateur, toutes les ressources de son esprit, où l'on ne peut que vanter la magnificence du travail jointe à celle de la matière, et dans lequel, tout en l'admirant, on peut se plaindre de deux choses, l'une, qu'il ait été fondu aux dépens du métal du Panthéon; l'autre, qu'il ait donné lieu à tant de mauvaises imitations.

Le pape, avant de récompenser Bernin, consulta plusieurs personnes. Une d'entre elles, ignorante autant qu'intéressée, ouvrit l'avis qu'on donnât à l'artiste une chaine d'or de cinq cents ducats (cinq mille cinq cents livres). *C'est fort bien*, répondit le pape, *l'or sera pour Bernin, la chaine conviendrait à l'auteur de ce conseil.* Il fit sur-le-champ porter à Bernin dix mille écus (cinquante

mille livres), accorda plusieurs pensions, et un bénéfice à chacun de ses deux frères.

Bernin donnait, dans des entreprises moins importantes, plus d'une preuve de la fécondité de son génie, et d'une rare aptitude à proportionner chaque invention au besoin de chaque localité. C'est souvent par de petites choses qu'on apprécie mieux cette importante qualité. Ainsi deux fontaines peu célèbres, mais chacune d'un genre et d'un goût différens, donnèrent lieu d'admirer ce qu'il y avait de ressources dans l'imagination de Bernin. Pour l'une, située place d'Espagne, il avait à mettre en œuvre un assez grand volume d'eau, mais qu'il était impossible de faire jaillir à une certaine élévation. Il imagina donc de pratiquer un grand bassin ovale, au milieu duquel il représenta une barque qui coule à fond. La pression qu'elle opère en s'enfonçant est censée faire monter l'eau qu'on voit s'écouler par les écoutilles, qui forment autant de robinets particuliers où l'on prend de l'eau plus aisément. On appelle à Rome cette fontaine la Barcacia, ou la mauvaise barque. L'autre fontaine, qui fait l'ornement de la place Barberini, est d'un genre plus poétique. Bernin n'avait à y faire jouer qu'un filet d'eau, mais susceptible de produire un jet d'une assez grande hauteur. Il y figura Glaucus, au milieu d'une grande coquille double, qui est supportée au centre d'un plus grand bassin par quatre dauphins. Le dieu marin tient des deux mains une conque dans laquelle il souffle, et d'où il fait jaillir l'eau, qui retombe en pluie dans la coquille, et de là dans le bassin inférieur.

Urbain VIII pressait vivement Bernin d'orner avec

des niches les quatre énormes pieds-droits qui soutiennent la coupole de Saint-Pierre. Il exécuta ce projet, et bientôt les pieds-droits furent décorés de quatre grandes statues colossales, dont une (celle de saint Longin) est de sa main. Ces niches, et les escaliers pratiqués dans l'intérieur des massifs, pour monter aux tribunes à balcon dont on a déjà parlé, servirent de prétexte aux envieux de notre artiste pour attaquer sa réputation. Ils imputaient l'effet des lézardes de la coupole à un prétendu affaiblissement de la masse des piliers. On a mieux expliqué, depuis, la cause de ces désunions, qui ont lieu dans toutes les coupoles construites comme l'est celle de Saint-Pierre. Mais en supposant que les vides pratiqués dans les piliers auraient pu contribuer au mal, ce qu'il faut dire encore, c'est qu'ils n'étaient point du fait de Bernin; ils avaient été, dès l'origine, ménagés dans la construction. Les envieux le savaient aussi; mais la malignité, bien que convaincue d'imposture, ne renonce pas pour cela au plaisir de nuire, et la satire ne cessa pas ses poursuites.

Toutefois la réputation de Bernin était trop bien établie pour avoir à souffrir de ces attaques; il n'y répondit qu'en donnant de nouvelles preuves de son habileté, dans une multitude d'ouvrages dont nous ne pourrions, sans une trop grande prolixité, présenter ici la simple énumération. Obligés de choisir, nous devons citer parmi les monumens qu'il construisit à cette époque, le magnifique palais Barberin, où l'on admire, entre autres traits de son habileté, ce bel escalier bâti en limaçon sur un plan elliptique ou ovale, dont l'idée est aussi ingénieuse que l'ensemble en est majestueux. La façade

du palais dont il dirigea l'exécution consiste en un grand corps à trois rangs d'arcades ou de portiques, renfoncé entre les deux ailes du palais, moins riches d'architecture, et percées chacune, dans leur partie antérieure, de trois fenêtres à chacun de leurs trois étages. On admire surtout, au rez-de-chaussée, l'ordre dorique, dont l'ajustement est aussi bien entendu que l'exécution en est sage et régulière. Ce palais, un des plus remarquables de Rome, aurait offert un ensemble plus parfait, si tous les accessoires en eussent été terminés suivant les projets que Bernin en avait donnés, mais dont ses autres occupations l'empêchèrent de suivre l'exécution.

Son nom était fameux dans toute l'Europe. La sculpture surtout avait propagé au loin sa renommée. Charles I[er] lui fit tenir trois de ses portraits, peints par Wandick, sous trois aspects, pour qu'il en combinât les traits dans un buste en marbre. Le cardinal Mazarin, dans le même temps, lui faisait offrir douze mille écus romains de pension, pour l'attirer à Paris, mais le pape ne put se résoudre à le laisser partir. Bernin, disait-il, était fait pour Rome, et Rome était faite pour lui. Afin de l'y attacher de plus en plus, il ne cessait de l'exhorter à s'engager dans les liens du mariage. L'artiste céda à ces instances, il se maria en 1639, et vécut trente-cinq ans avec sa femme, dont il eut une famille assez nombreuse.

Urbain VIII, après avoir fait décorer l'intérieur de Saint-Pierre, prit la résolution d'en orner aussi l'extérieur, en élevant les deux campaniles, dont la façade, selon les projets de Charles Maderne, devait être accompagnée. Chargé par le pape du soin de cette entreprise,

Bernin commença par consulter les deux constructeurs, qui, vers la fin du pontificat de Paul V, avaient travaillé aux fondations du corps d'édifice, sur lequel devrait s'appuyer la construction nouvelle. D'après les assurances positives qu'ils donnèrent de la bonté des fondemens, le campanile de la partie droite du péristyle fut entrepris. Il se composait de deux étages ornés de colonnes, les unes corinthiennes, les autres composites : le tout avait 77 palmes de haut. A la réserve de la pyramide qui devait couronner le tout, et qu'on n'avait exécutée qu'en bois. Le campanile était achevé, lorsque la partie du frontispice de Saint-Pierre, qui lui servait de soubassement, s'ouvrit en plusieurs endroits. Aussitôt les ennemis de Bernin se déchaînèrent contre lui. Leurs clameurs parvinrent aux oreilles du pape, qui feignit de ne les point entendre. Les plus habiles avaient décidé que Bernin ne pouvait pas être l'auteur du mal, qui d'ailleurs n'était pas sans remède; qu'il suffirait de renforcer les fondations de cette partie, puis de rachever le campanile commencé, et de lui donner son pendant. La chose aurait eu lieu si la mort d'Urbain VIII n'eût arrêté toute l'entreprise.

Sous Innocent X, Bernin ne trouva pas la même faveur. Des hommes ignorans et mal intentionnés lui déclarèrent une guerre ouverte; ils persuadèrent au nouveau pontife que le poids de la tour entraînerait la chute du portail. Bernin demanda et obtint que le terrein fût sondé. Il aurait même été question de diminuer, par quelque suppression, le poids du campanile; mais le parti opposé avait résolu sa destruction, et il l'emporta. Le campanile fut détruit en 1647; peut-être n'y

a-t-il guère lieu de le regretter, soit pour l'honneur de Bernin, soit eu égard au bon effet du frontispice de Saint-Pierre.

Bernin ne fut pas insensible à cette disgrâce; mais il la fit servir à exercer sa philosophie. Lorsque ses ennemis croyaient l'avoir vaincu sur un point, il triomphait d'eux sur un autre, en donnant les dessins de la chapelle Cornaro à l'église de la Victoire, où il plaçait son célèbre groupe de Sainte-Thérèse, qu'il regardait comme son chef-d'œuvre, et qui l'est en effet, considéré dans ce genre pittoresque de sculpture auquel Bernin a donné son nom. Dans le même temps le magnifique mausolée d'Urbain VIII, à Saint-Pierre, mettait le sceau à sa réputation.

Mais l'impression des discours de ses ennemis était plus forte que celle de ses nouveaux succès sur l'esprit du pape, qui avait résolu de l'éloigner des travaux dont il méditait l'entreprise. Innocent X avait le dessein de faire élever au milieu de la place Navone, l'obélisque importé à Rome sous le règne de l'empereur Carracalla, et qui était resté enseveli sous les ruines de son cirque. Les plus habiles artistes de Rome avaient été appelés à donner des projets pour l'exécution d'une magnifique fontaine. Bernin seul n'avait été ni invité ni consulté. Cependant le prince Ludovisi, neveu du pape, lui commanda en secret un modèle, qu'il fit porter de même, au palais Pamphili, dans une pièce que devait traverser le pape en sortant de table. La nouveauté de l'idée, la richesse de l'invention et du sujet étonnèrent le pontife. *Voilà*, s'écria-t-il, *un tour du prince Ludovisi. On sera donc forcé d'employer Bernin.* Il le manda

sur-le-champ ; et après toutes sortes de démonstrations amicales, et, si l'on peut dire, de regret d'avoir négligé un homme tel que lui, il le chargea d'exécuter l'ouvrage, dont il ne pouvait se lasser d'admirer le modèle.

Dès ce moment le pape admit Bernin dans ses bonnes grâces, et jusque dans l'intimité d'un commerce familier. *Cet artiste*, disait-il, *est né pour vivre avec les princes.* Le grand ouvrage de la fontaine Navone fut entrepris, et on doit le regarder non-seulement comme une des heureuses compositions de Bernin, mais comme la plus heureuse de toutes celles qu'on pourrait y comparer dans le même genre, et partout ailleurs. Le tout était terminé, mais non encore découvert au public. Le pape, impatient de jouir de sa vue, entra enfin dans l'enceinte qui avait été pratiquée pour les travaux. Il y passa deux heures sous les tentes, sans pouvoir lasser son admiration. Les eaux cependant n'y avaient pas encore joué, quoique tout fût préparé pour les recevoir. Le pape s'en allait et demandait à Bernin quand il comptait les y faire arriver. *Je ne le sais pas au juste*, répond-il ; *mais je ferai en sorte que ce soit au plus tôt.* A l'instant le signal est donné : le fracas des eaux jaillissantes avertit le pape de se retourner. *Le plaisir de la surprise que vous m'avez donné*, dit-il à l'artiste, *prolongera ma vie de dix ans.*

Ce que Bernin fit de plus remarquable en architecture, vers la fin du pontificat d'Innocent X, fut le palais appelé aujourd'hui de Monte Citorio, et bâti pour le prince Ludovisi, qu'Innocent XII destina depuis à être le palais de justice. C'est un très vaste corps de bâtiment, dont l'élévation extérieure présente une ordonnance assez noble. Son plan sur la place, au lieu d'être

en ligne droite, décrit une portion de cercle, ou plutôt un polygone dont les angles sont très obtus, en sorte que la façade se compose de plusieurs pans, aux angles desquels sont des pilastres corinthiens. On met cet édifice au rang des plus grands qui soient à Rome, et des plus sages que Bernin ait produits. Telle fut la fécondité de cet artiste, en tout genre, qu'il faut bien faire, parmi les monumens qu'il a construits, un choix de ceux que leur renommée ne permettrait pas de passer sous silence.

Le pontificat d'Alexandre VII vit élever celui qui non-seulement l'emporte sur toutes ses autres créations à Rome, mais qui n'a point son rival dans le reste de l'Europe. A peine assis sur le trône de saint Pierre, le nouveau pontife appela Bernin, et lui commanda de décorer, d'une manière aussi neuve que magnifique, les avenues de la basilique du Vatican. Les somptueux portiques de la place de Saint-Pierre sortirent bientôt de terre. C'est la fameuse colonnade, qui seule eut suffi pour immortaliser le nom de Bernin, sous lequel elle est aussi connue que sous celui de l'église même. Depuis les pompeuses entreprises des empereurs romains, jamais l'architecture n'avait rien entrepris d'aussi magnifique, uniquement pour le plaisir de la magnificence. A peine dans ces peintures de monumens enchantés, que rêve à son gré le génie de la féerie, le poète pourrait-il nous donner l'idée de ce qu'éprouve, en réalité, le spectateur qui parcourt les riches aspects des colonnades et de la place de Saint-Pierre.

Le projet de faire précéder le portail de ce temple par des avant-portiques dignes de lui était né, dit-on, avec le monument même, dans le génie de Michel-Ange,

qui en avait emporté l'idée au tombeau. Nous doutons qu'aucun architecte eut été plus capable que Bernin d'en faire revivre la conception et de la réaliser. Ce n'était pas un problème de goût facile à résoudre, que celui qui consistait à annexer après coup, et de manière à ne point paraître une addition postiche, une sorte d'avant-scène au frontispice colossal de Saint-Pierre. Deux conditions étaient nécessaires à remplir. La première, de trouver, entre les portiques accessoires et la masse principale du temple, un rapport de proportions assez juste pour que l'un n'en parût que plus grand, et que les autres n'en fussent pas trop rapetissés. Mais le second point, peut-être le plus embarrassant, était le raccordement de ces galeries avec l'ordonnance architecturale du péristyle, qui, par l'effet des changemens d'élévation dus à Charles Maderne, au lieu d'être, selon le vœu des premiers architectes, en colonnes isolées, n'offrait qu'une masse de colonnes et de pilastres adossés, et à laquelle des galeries en colonnades à jour, n'auraient guère pu venir se raccorder sans une disparate assez sensible. Bernin sut vaincre tous ces obstacles, en homme habitué à jouer avec les difficultés, et à les faire même servir au succès de ses compositions. Rien ne fut plus heureux que l'art avec lequel, au moyen des deux corps de galerie montante et ornée de pilastres, qui se raccordent avec le petit ordre des portes et des deux arcades aux extrémités du portail, il sut trouver un intermédiaire en rapport réciproque, et faisant liaison, soit avec les colonnades, soit avec le frontispice.

Quatre files de colonnes disposées sur un plan demi circulaire, forment d'un côté comme de l'autre de la

place Saint-Pierre, une galerie continue en trois allées, dont celle du milieu, qui est la plus large, l'est assez pour que deux voitures y passent de front. La largeur totale de chaque colonnade est de 56 pieds. On y compte à chacune vingt-quatre pilastres carrés, et cent quarante colonnes de pierre travertine, qui posent sur les trois degrés servant de stylobate commun à toutes. La hauteur des colonnes, avec les bases et chapiteaux, est de 40 pieds. Leur ordre peut être appelé dorique; mais la frise sans triglyphes et l'entablement avec denticules, nous montrent que Bernin ne voulut s'assujétir à aucun système précis qui eût gêné la composition, et qui en eût été contrarié. Au point de centre de la partie demi circulaire de chaque colonnade, ainsi qu'à l'entrée de chacune, sont des corps avancés, surmontés d'un fronton. Une balustrade couronne l'une et l'autre, et on y a placé quatre-vingt-huit statues de 15 pieds et demi, avec leurs bases, ce qui donne à la totalité de la hauteur 65 pieds. L'allée du milieu est voûtée, les collatérales sont plafonnées, et le plafond consiste en compartimens de grands caissons carrés, formés par des plates-bandes.

Les dessins de Bernin nous apprennent que l'ouverture actuelle de la place aurait dû, selon son projet, être fermée par une troisième colonnade qui, à deux entrées près, aurait rendu l'enceinte circulaire. Ce plan ne fut pas alors suivi, et depuis on y renonça, d'autant plus que l'idée vint de prolonger les colonnades jusqu'au pont Saint-Ange. Il est douteux que ce dispendieux projet reçoive jamais son exécution. Bonani, qui a évalué la dépense des colonnades de Saint-Pierre, l'a fait monter à

huit cent cinquante mille écus romains (ou quatre millions et demi de notre monnaie).

Saint-Pierre et le Vatican sont pleins des inventions de Bernin. Le plus grand ouvrage de bronze qui existe, après le baldaquin qu'on a décrit, est encore une de ses productions : je veux parler de ce groupe des quatre pères de l'Eglise, qui soutiennent la chaire de Saint-Pierre, au fond ou au rond-point de l'église. Bernin avait la modestie de dire qu'il n'avait réussi que par hasard, dans l'ensemble si juste et si heureux de son baldaquin. A peine eut-il achevé la composition de la chaire de Saint-Pierre, qu'il alla prier André Sacchi, peintre célèbre, de venir lui en dire son avis. Le peintre, d'une humeur un peu difficile, céda non sans peine à son invitation. Arrivé à la porte de l'église, il s'y arrêta. *C'est d'ici* (dit-il) *qu'on doit vous juger;* et il ne fut pas possible de le faire avancer d'un pas. *Vos figures devraient avoir en hauteur une palme de plus.* Il dit et il s'en retourna. Bernin, dit-on, reconnut que la critique était juste; mais, à vrai dire, qu'est-ce qu'une différence de huit pouces, dans une pareille masse, aurait pu ajouter ou ôter à son effet?

Le grand escalier qui, du vestibule de Saint-Pierre, conduit à la salle qu'on appelle *sala regia*, fut, des ouvrages de Bernin, celui qui échappa le plus à la critique; ce fut aussi celui qui, pour tirer parti d'un local aussi ingrat, lui demanda le plus d'habileté. Le lieu où Sixte IV avait placé cette montée était fort obscur. Il n'était pas possible de toucher aux murs qui soutiennent la chapelle Pauline, la grande salle et la chapelle Sixtine. Bernin trouva le moyen de l'éclairer, de le dé-

corer avec des colonnes ioniques, et d'en orner la voûte par de riches caissons. A voir cette magnifique montée, on ne la croirait pas faite pour l'endroit, mais plutôt on croirait que le local aurait été préparé pour elle. Le principe de Bernin était que le talent de l'architecte doit consister, à convertir en beautés les défauts mêmes de l'emplacement. Jamais il ne le mit en pratique d'une manière plus heureuse. Une singularité qu'on y remarque, c'est que les deux côtés vont en se rétrécissant de bas en haut. Bernin fut-il contraint par le local même à prendre ce parti, ou l'a-t-il fait dans le dessein d'aider et d'ajouter, d'en bas, à l'effet d'une perspective qui tend, dans une allée droite et longue, à faire croire que les lignes parallèles vont en se rapprochant? On pense qu'en général il faut s'en rapporter à la nature des choses et à notre œil pour produire cet effet.

On dirait que Bernin aurait été formé et envoyé tout exprès, à l'époque où il parut, pour raccorder et mettre ensemble toutes les parties de Saint-Pierre et du Vatican, qui, produites dans des temps et par des artistes divers, ne semblaient pouvoir jamais se soumettre à un plan régulier. Il eut l'art de réordonner le vestibule de l'église, ses avenues, et l'escalier dont on vient de parler, en telle sorte que tout cela aujourd'hui paraît être le résultat d'une combinaison préméditée. Les deux statues équestres, l'une de Constantin, l'autre de Charlemagne, qu'il plaça aux deux extrémités du vestibule, en agrandissent singulièrement l'espace et l'aspect, et donnent au perron du grand escalier un très beau motif de décoration. On pourrait reprocher au genre décoratif de la plupart de ces ouvrages, un goût plus

fastueux que correct. En général Bernin, par l'influence que le goût de la peinture décorative exerça dans ce siècle sur tous les arts, s'attacha plus aux grands partis de l'effet dans ses compositions, qu'à la pureté des formes; mais il faut avouer que chez lui une certaine magnificence d'idées compense les négligences du style.

Cependant les grands travaux de Saint-Pierre ne l'occupaient pas tout entier. Il construisit en même temps, par ordre du pape, plusieurs édifices parmi lesquels on distingue la façade du palais des Saints-Apôtres, qui appartint depuis au duc de Bracciano. Le rez-de-chaussée est orné de refends dans toute la hauteur du soubassement, sur lequel s'élève un ordre de pilastres corinthiens composés, qui comprend la hauteur des deux étages dont le palais est formé. Les fenêtres du premier étage ont des chambranles ornés de frontons et de colonnes. Malgré beaucoup d'objections assez plausibles contre plus d'un détail de cette architecture, qu'on croirait même n'être pas toute d'un seul maître, l'ensemble de ce palais, à l'extérieur, frappe par un grand air de richesse. Nous ne dirons rien de l'intérieur, dont le plan appartient à Charles Maderne.

Un petit monument, auquel on ne saurait refuser un certain charme, indépendamment de ce que le goût du temps y a introduit de licences, est l'église de Saint-André, à Monte Cavallo, bâtie par Bernin pour le noviciat des jésuites. Son extérieur offre un parti pittoresque et varié, quant au peu d'étendue de la façade. L'intérieur du monument consiste dans une coupole ovale fort agréablement disposée, et décorée d'un ordre de pilastres corinthiens, qui règne entre les arcades for-

mant chapelles renfoncées : ces arcades sont au nombre de six, en comptant celle de l'entrée et celle qui en face est occupée par le maître-autel. Elles ont dans leur massif des portes au-dessus desquelles sont des tribunes. La voûte de la coupole, qui porte immédiatement sur l'entablement, est en compartimens divisés par des côtes saillantes qui répondent aux pilastres. De beaux caissons en stuc doré forment sa décoration. Le tout se termine par une lanterne.

Il y a en architecture une sorte de charme qui, comme ailleurs, n'est pas la beauté, mais qui tantôt y ajoute et tantôt y supplée: c'est celui qu'on peut aussi y appeler la parure. Ce charme résulte surtout et du genre et du goût de la décoration; et l'on ne peut se refuser à convenir que l'emploi des belles matières, des marbres et des métaux précieux, que leur mélange, leur accord et leur effet n'aident puissamment au plaisir des yeux, indépendamment du mérite fondamental de la forme. Bernin, arrivé après les maîtres du style grand, pur et sévère, fut porté encore par son génie à chercher l'originalité dans le luxe de l'art. Il fit pour l'architecture ce qu'avait fait autrefois le peintre qui chargea Hélène de bracelets et de colliers d'or. Entre tous ses ouvrages, aucun peut-être ne donne lieu à cette observation critique, plus que l'élégante coupole du noviciat des jésuites.

Celle qu'il construisit à l'Ariccia, bourg situé à quatre lieues de Rome, est moins magnifique que la précédente, du côté de la matière; mais le parti en est plus grand, la forme plus sage, et les détails en sont plus réguliers. L'extérieur s'annonce par un portique assez

saillant, composé d'arcades doriques, auquel font pendant deux portiques semblables, qui donnent entrée à des galeries tournantes autour du monument. Ce plan a quelque chose d'ingénieux, et la place en avant, décorée de deux fontaines, semble être, en petit, un souvenir de la place Saint-Pierre. L'intérieur de la rotonde est orné de pilastres corinthiens cannelés, avec des arcades formant huit renfoncemens, où sont sept chapelles, et la porte d'entrée en face du maître-autel. Sur les pilastres s'élèvent des arcs doubleaux qui se réunissent sous la lanterne, et leurs intervalles sont remplis par de petits caissons. L'intérieur de ce monument est un des meilleurs ouvrages de Bernin, pour la pureté de style, la sagesse de la composition et de l'exécution. On desirerait que la décoration de la voûte répondît à tout le reste par une plus grande économie de détails.

En 1664, le roi de France, Louis XIV, dont la noble ambition aspirait à tous les genres de gloire, voulut rachever le Louvre sur un plan et des dessins plus magnifiques que ceux de ses prédécesseurs. D'habiles architectes avaient déjà présenté plusieurs projets. Colbert proposa au roi de les envoyer tous à Bernin, comme à l'architecte à-la-fois le plus célèbre et le meilleur juge qu'il y eût. Celui-ci les fit repasser en France, et accompagna ses avis de deux projets de lui, qui furent goûtés par le monarque. Louis XIV étendait alors ses libéralités sur tout ce qu'il y avait d'hommes célèbres en Europe : il fit don à Bernin de son portrait enrichi de diamans, d'une valeur de trois mille écus, avec une lettre qui l'invitait à venir en France. Le monarque écrivit aussi au pape pour en obtenir la faveur (c'en était vé-

ritablement une) de laisser partir de Rome l'artiste, que la gloire de ses grands travaux avait rendu comme une propriété inaliénable de Rome. (1)

Bernin avait alors soixante-huit ans et il hésitait à entreprendre un si long voyage. Il s'y détermina enfin, et

(1) « Monsieur le chevalier Bernini,

« J'ai une estime si particulière pour votre mérite, que je desire avec empressement de voir et de connaître de plus près un artiste aussi célèbre que vous, pourvu que mes souhaits ne nuisent pas au service de sa sainteté, et qu'ils ne vous dérangent point. Telles sont les raisons qui m'engagent à expédier ce courier extraordinaire à Rome, pour vous inviter à me procurer la satisfaction de vous voir en France. J'espère que vous profiterez de l'occasion favorable que vous fournit le retour de mon cousin le duc de Créqui, mon ambassadeur extraordinaire, qui vous expliquera plus amplement les raisons qui me font desirer le plaisir de vous posséder, et celui de parler avec vous sur les beaux dessins que vous m'avez envoyés pour la construction du Louvre. Au reste, je m'en rapporte à ce que mondit cousin vous fera entendre, par rapport à mes bonnes intentions.

« Je prie Dieu, M. le chevalier Bernini, qu'il vous ait en sa sainte garde.

« Ce 11 avril, 1665.

« Louis. »

« Très Saint Père,

« Votre sainteté m'ayant déjà fait remettre deux dessins pour mon palais du Louvre, de la main d'un artiste aussi célèbre que le chevalier Bernini, je devrais plutôt la remercier de cette grâce que lui en demander une nouvelle. Cependant, comme il s'agit d'un palais qui sert depuis plusieurs siècles de résidence aux rois les plus zélés pour le saint-siège, parmi ceux de la chrétienté, je crois recourir à elle en toute confiance. Je supplie donc votre sainteté, si son service n'en souffre pas, d'ordonner au chevalier Bernini de venir en France, pour y faire exécuter son projet. Votre sainteté ne pourrait me faire une plus grande faveur dans la circonstance actuelle. J'ajouterai même qu'elle n'obligera personne qui soit avec plus de vénération et plus cordialement que moi,

« Très Saint Père,

« Votre très dévoué fils,

« A Paris, ce 18 avril 1665.

« Louis. »

quitta Rome en 1665. Paul, son second fils, Mathieu Rossi, architecte, et Jules-César, ses élèves, l'accompagnèrent.

On pourrait donner le nom de marche triomphale à son voyage. Toutes les villes par lesquelles il passa lui rendirent des honneurs extraordinaires. Le grand-duc Ferdinand Côme de Médicis lui fit faire une entrée publique à Florence, le logea dans son palais, et lui prêta sa litière jusqu'aux confins de l'Italie. Le duc de Savoie honora son passage de la manière la plus flatteuse, et le combla de présens. De toutes parts on accourait pour le voir, on s'attroupait autour de lui; il semblait, disait-il en plaisantant, qu'il fût la bête curieuse. Parvenu au pont de Bonvoisin, il reçut de la part de Louis XIV les visites et les hommages des autorités du lieu. Pareils honneurs l'attendaient dans toutes les villes qu'il devait traverser. Le nonce du pape alla au-devant de lui à une lieue de Paris, et l'accompagna jusqu'au Louvre, où un fort beau logement lui était préparé.

A son arrivée, Colbert vint le saluer de la part du roi, qui l'attendait à Saint-Germain-en-Laye. Ce monarque lui fit l'accueil le plus gracieux, et s'entretint pendant une heure avec lui sur les arts, dont il parlait en homme de goût. La première chose que Bernin proposa au roi fut de faire son buste. Le plus beau marbre fut choisi, et le ciseau hardi de l'artiste l'exécuta, sans aucun autre modèle préliminaire que quelques profils au pastel. Un jour que le roi lui avait donné une séance d'une heure sans remuer, *Miracle*, s'écria Bernin, *un roi si actif est resté une heure dans la même attitude.*

Pendant qu'il était occupé de ce portrait, on faisait les préparatifs de la construction nouvelle du Louvre,

dont le modèle avait été fait en grand et avec beaucoup de dépense. On ne saurait nier que Bernin n'eût conçu dans la disposition générale de son plan, tout ce que la grandeur des parties qu'il lui fallait accorder ensemble, et les vues du monarque pouvaient inspirer à un génie tel que le sien. Laissant de côté tous les détails intérieurs du projet, je me contenterai d'en faire connaître les deux principales idées. Il paraît d'abord que c'est à lui qu'est due la première pensée de réunir le Louvre aux Tuileries. Il faisait ensuite en avant de la façade d'entrée, une place qui devait s'étendre jusqu'au Pont-Neuf. Au milieu devait s'élever un rocher de 100 pieds de haut, avec des figures de fleuves, etc. Un vaste bassin aurait reçu l'eau de leurs urnes, pour la distribuer dans la ville. Le tout devait se terminer par la statue colossale du roi. Son projet de réunion du Louvre aux Tuileries par deux galeries parallèles, aurait fait de cet ensemble la plus grande conception architecturale des temps modernes. C'était là, à ce qu'il paraît, que Bernin devait porter la plus grande richesse de l'art. On doit le conclure des ordonnances qu'il destinait aux deux principales façades du Louvre. Celle de l'entrée, devenue la plus magnifique par le projet de Perrault, était, dans le dessin de Bernin, la moins riche, et, il faut le dire, la moins heureuse pour la distribution des étages et la disposition des masses inégales de son ordonnance. C'est à la façade intérieure, ou en regard du palais des Tuileries, que Bernin avait réservé l'aspect à-la-fois le plus simple et le plus grandiose, en y introduisant deux ordres de portiques l'un au-dessus de l'autre.

Il paraît que les vues qui avaient dirigé Louis XIV et

Colbert dans l'entreprise de la reconstruction du Louvre, n'étaient ni fixes ni bien déterminés. Peut-être n'avait-on voulu d'abord qu'un dessin nouveau qui s'adaptât à tout ce qui existait déjà, en redonnant une autre forme à l'extérieur; et cependant le projet de Bernin qu'on adoptait, tendait ou à détruire ou à dénaturer tout l'ancien; en le suivant, les anciennes façades de la cour auraient fini par n'être plus que des murs de refend. On jeta cependant les fondations de la façade d'entrée, et le roi en posa la première pierre. Plus d'une intrigue eut lieu alors, dans la vue d'arrêter les progrès de l'ouvrage. Bernin, ne pouvant se résoudre à passer l'hiver en France, obtint la permission de retourner à Rome.

On est porté à croire qu'il était entré dans cet appel de Bernin en France, plus de vanité que de desir de l'employer. On fut peut-être aussi effrayé de la dépense à laquelle son projet devait donner lieu. Bernin de son côté, avait assez de finesse pour avoir su se rendre compte de sa position, et se dégager à temps, par le prétexte du besoin de passer l'hiver à Rome. Il y eut réciprocité de convenance en tout cela, ce que prouve la générosité avec laquelle on paya son voyage. La veille de son départ, il reçut une gratification de vingt milles écus, avec la promesse d'une pension de six mille francs pour lui, et d'une de quinze cents francs pour son fils. C'était là, comme on voit, une manière, moins de payer ses travaux, que d'acheter le droit de se dégager d'avec lui, et de pouvoir renoncer à l'entreprise. A peine en effet, fut-il parti, que l'abandon de son projet fut décidé.

Ce fut en conséquence de cette résolution, que Claude Perrault, appuyé par Charles son frère, secrétaire du conseil des bâtimens formé par Colbert, présenta et fit agréer le projet du péristyle actuel du Louvre, à l'exécution duquel on ne se décida toutefois qu'après de longues délibérations, et sur la vue d'un modèle en relief, où il entra autant de morceaux en petit, qu'il devait y avoir, en grand, de pierres de taille dans l'édifice. Ce modèle fut enfin adopté, et l'exécution du monument ne fut achevée qu'en 1670.

Il résulte de cette date certaine, et de la date aussi authentique du départ de Bernin, avant l'hiver de 1665, que cet artiste ne peut pas avoir vu, en arrivant à Paris, le péristyle du Louvre exécuté, ni même son modèle en petit. Dès-lors cette générosité d'éloges que l'on prête à Bernin, la surprise que la vue de ce monument lui aurait causée, et les vers de Voltaire à ce sujet (1), tout cela doit se ranger parmi ces contes populaires, que le défaut d'histoire, et surtout le manque d'inscriptions dans nos monumens, doivent contribuer à perpétuer. Si ce trait de désintéressement qu'on rapporte de Serlio, vis-à-vis de Pierre Lescot, est vrai, quoique d'un siècle auparavant, il est possible qu'une circonstance à-peu-près semblable, en ait réveillé le souvenir et ait occasioné la méprise. Voltaire, dans son *Siècle de*

(1) A la voix de Colbert, Bernini vint de Rome,
De Perrault dans le Louvre il admira la main.
« Ah! dit-il, si Paris renferme dans son sein
« Des travaux si parfaits d'un si rare génie,
« Fallait-il m'appeler du fond de l'Italie!

VOLTAIRE, *Discours sur l'envie.*

Louis XIV, semble se rétracter. Il donne à entendre que l'admiration de Bernin aurait pu s'appliquer au dessin qu'il aurait vu du projet de Perrault; mais cette opinion n'est guère plus probable. Charles Perrault, qui suivit, dans le temps, toutes les opérations et discussions relatives, soit au projet de Bernin, soit à ceux de Claude son frère, et les a soigneusement décrites et rapportées, n'aurait pas manqué de recueillir cette anecdote, également honorable aux deux artistes: cependant il n'énonce rien qui puisse en faire soupçonner la réalité.

De retour à Rome, Bernin retrouva de la part d'Alexandre VII, et la même bienveillance et de nouvelles faveurs. Les bienfaits du pontife envers lui et sa famille ne le cédèrent point à la magnificence de Louis XIV. Clément IX, son successeur, lui témoigna le même intérêt et enchérit encore à son égard de marques d'attachement. Il l'admettait dans sa familiarité, et ne le renvoyait jamais sans les marques d'estime les plus flatteuses. Sous son pontificat, Bernin orna le pont Saint-Ange de parapets en balustrades, que surmontent des figures d'anges en marbre. Rome perdit bientôt après Clément IX, auquel succéda Clément X, vieillard octogénaire qui s'occupa fort peu des arts. Bernin goûtait sous son règne un repos dont il avait depuis long-temps besoin, et qui ne fut interrompu que par l'obligation de faire le buste du pontife, par l'exécution d'une statue de la B. Louise Albertoni, représentée expirante, pour la célèbre chapelle de S. Francesco in Ripa, et par la commande de quelques tableaux, entre lesquels on cite celui de la chapelle du saint-sacrement à Saint-Pierre.

Sous Innocent II, il termina le mausolée d'Alexan-

dre VII. Il avait quatre-vingts ans, et le ciseau obéissait encore à sa main. Son dernier ouvrage de sculpture fut un Christ, demi-figure en marbre dont il voulut faire présent à la reine de Suède Christine, retirée alors à Rome. Sur le refus qu'elle fit d'accepter ce qu'elle ne se croyait pas en état de payer, il prit le parti de le lui léguer par son testament.

Bernin travaillait à la restauration du vieux palais de la Chancellerie, et, malgré son grand âge, il était sur le point d'en terminer les travaux, lorsqu'il tomba dans une faiblesse si grande, qu'on désespéra de ses jours. Cette faiblesse fut suivie d'une fièvre lente, et d'une attaque d'apoplexie, qui le conduisit au tombeau le 28 novembre 1680, dans la quatre-vingt-deuxième année de son âge. On lui fit de magnifiques funérailles à Sainte-Marie-Majeure, où son corps fut porté. Tout ce qu'il y avait d'étrangers et de grands dans la ville se fit un devoir de l'y accompagner. Le siècle, disait la reine Christine, venait de perdre son plus bel ornement. Le jour même de la mort de Bernin, le pape avait envoyé par un de ses camériers un superbe présent à cette reine. Elle s'informa au messager du taux auquel on portait la fortune que Bernin laissait. *On l'évalue*, dit le camérier, *à la somme de quatre cent mille écus* (deux millions de livres). *J'aurais honte*, répliqua la reine, *si un tel homme avait été à mon service, qu'il eût laissé si peu.*

Indépendamment de la place que Bernin (à part son goût), mais comme homme d'un génie supérieur, doit occuper dans la haute région des arts du dessin, il en oc-

cupe encore une particulière, comme chef d'une nombreuse école, et promoteur d'un style d'imitation qui, en sculpture surtout, a porté son nom.

Aussi fécond à produire qu'infatigable au travail, Bernin ne connut jamais de délassement : le repos eut été pour lui une fatigue. On prétend que, dans le cours d'une si longue vie, les momens de loisir qu'il se permit n'auraient pas fait la somme d'un mois. C'est là une des principales causes de ce nombre prodigieux d'ouvrages, qui ont rassemblé sur lui de quoi faire la réputation de vingt artistes. La foule de ses imitateurs a multiplié encore les échos de sa renommée. Pendant long-temps la voix d'une critique impartiale n'aurait pas pu se faire entendre. Le laps de plus d'un siècle et demi nous met aujourd'hui à même de mieux apprécier, et de distinguer plus clairement les causes de la nouveauté du goût de Bernin, de l'influence réciproque de son génie sur son siècle et de l'état de son siècle sur son génie.

Quelque porté que l'on soit à faire dépendre de l'influence palpable et sensible d'un homme, les révolutions de goût qui surviennent dans la région des beaux-arts, avec un peu d'examen on reconnaît que cet homme, qu'on prend pour cause, n'est lui-même que l'effet d'une cause plus générale et prédominante. On est forcé d'avouer qu'en fait d'opinion, de goût et de manière de penser ou de voir, il ne se donne de chef, comme en tout autre genre, que parce qu'il y a déjà une multitude à conduire. Ainsi l'homme qui (comme il est arrivé à Bernin) donne son nom à un nouveau goût, en a reçu l'initiative de son siècle, c'est-à-dire des penchans et de l'impulsion nouvelle des hommes de son temps.

Il existe un mouvement continuel, lorsqu'il n'est pas contenu par de puissans principes de résistance, dans les élémens producteurs des œuvres du génie. Ce mouvement moral, qu'on appelle invention, ou besoin de nouveauté, utile aux progrès des arts, qu'il vivifie, développe et mûrit, est aussi celui qui, sans qu'on s'en aperçoive, les détériore et les détruit. Les Grecs seuls paraissent avoir bien entendu ce que doit être l'invention, dans les arts d'imitation de la nature: c'est qu'ils firent ce que fait la nature, aussi invariable dans les types de ses ouvrages, que variée dans les détails de leurs empreintes ou de leurs modifications. L'art chez eux, à l'instar de la nature, avait fixé à chaque genre d'ouvrage, à chaque catégorie de sujets, à chaque espèce d'objets imitables, un caractère de formes fondamentales, base constante et finale d'une multitude infinie de diversités, où l'esprit de l'homme trouvait ce qui est conforme à sa nature complexe, la fixité de la raison dans l'unité, la mobilité de l'instinct du plaisir dans la variété.

Je ne parlerai point ici des causes morales et religieuses surtout, qui, après avoir émancipé les arts, surent les retenir en Grèce entre les bornes d'une routine stationnaire, et l'indiscipline d'une liberté sans limite. En traçant ce peu de traits, je n'ai prétendu que faire connaître un régime qui fut l'opposé de celui qu'on vit les arts modernes obligés de suivre, emportés qu'ils furent par la facilité d'innovation et de changement continuel, qu'aucune cause de résistance active ne put comprimer, depuis surtout qu'ils furent réduits à n'être que l'amusement de la société. Or s'il est un art qui par la nature de sa constitution soit plus particulièrement

asservi aux caprices du besoin et aux besoins du caprice, lorsqu'il ne trouve de régulateur ni dans l'influence de l'exemple que lui peuvent donner les autres arts, ni dans des rites consacrés par d'imposans modèles, c'est bien sans doute l'architecture.

Comme nous n'avons eu à considérer Bernin dans cet ouvrage que comme architecte, ce sera également en vue du goût qu'il porta dans l'art de bâtir, et par son analogie avec son goût dans l'art de sculpter, que nous lui appliquerons brièvement quelques résultats des considérations précédentes.

Après que le génie de l'imitation eut parcouru, pendant deux siècles, les degrés d'accroissement qu'il lui fut donné d'atteindre, en suivant les doctrines et les modèles de l'antiquité, la peinture se trouva lancée, par le fait d'entreprises inconnues aux anciens, dans les espaces immenses, soit de ces voûtes sphériques que la hardiesse de la construction élevait de toute part, et semblait vouloir porter jusqu'aux cieux, soit des vastes plafonds qui, dans les palais des grands, réclamèrent aussi les prestiges d'une décoration audacieuse. La sculpture moderne, par un sort inverse de celui qu'eut constamment la sculpture antique, avait presque toujours, depuis la renaissance, reçu l'influence du goût de la peinture. Sage et mesurée dans ses conceptions et ses pratiques, tant que l'art de peindre resta dans ses limites anciennes, elle se trouva forcée d'en suivre la marche ou les écarts, pour se mettre en harmonie avec elle, lorsque surtout elle s'y associait dans des ouvrages de décoration, c'est-à-dire qu'elle dut viser aussi à l'effet, par des formes de convention, par une plus grande largeur de masses, et par

cette facilité qui naturellement exclue la correction. De là naquit le goût pittoresque dans la composition, dans l'exécution, dans les bas-reliefs, dans le jet de draperies, dans les détails accessoires. Enfin ce goût de décoration, qui ne cherche qu'à séduire de loin les yeux, devait affecter également tous les ouvrages, même ceux qui sont le plus à la portée de la vue.

Bernin, doué du génie le plus souple et du talent le plus facile, porta au plus haut degré d'habileté ce goût du pittoresque dans sa sculpture, comme on peut s'en convaincre. Ses mouvemens sont gracieux, mais d'une grâce affectée; son dessin est agréable, mais n'a ni correction ni noblesse. Il donne certainement la vie à ses marbres, et la matière s'est amollie sous son ciseau, mais c'est aux dépens de la pureté des formes. Ses draperies sont des masses d'étoffe, et souvent manquent de plis formés par l'art. Il faudrait à ses compositions les couleurs de Lanfranc ou de Cortone. Tout en admirant chez lui une prodigieuse capacité, on ne sait ce qu'on doit le plus regretter, ou qu'il ait eu la prétention à une fausse originalité, ou qu'il ait été suivi par tant de mauvais copistes.

D'après cette communauté de goût, qui unit ordinairement, dans une même manière, les opérations et les procédés des trois arts du dessin, on serait tenté de croire qu'il aurait appliqué à l'architecture, la même indépendance des maximes de l'antiquité, et se serait joué du système des règles de l'art antique. Cette grande aberration fut réservée à un de ses contemporains. Quand on compare le goût de Bernin, dans l'architecture, à celui des écoles qui le précédèrent, et à celui de l'é-

cole qui le suivit, on ne peut l'accuser que d'une chose, c'est d'avoir été la transition du bon au mauvais goût. Il avait trop d'esprit et de raison pour aller, comme le fit bientôt Borromini, reniant tout principe d'ordre en architecture, y détruire par système, tout esprit de système imitatif, et finir par la réduire à n'être, au gré de chaque imagination, qu'un jeu arbitraire de formes fantastiques nées du hasard, assemblages que le caprice produit, et que le caprice détruit à volonté. Bernin ne s'affranchit ni du principe des types consacrés ni des lois qui en émanent: il s'affranchit seulement de leur rigueur, et par là il ouvrit la porte par où passèrent toutes les licences et tous les abus du dix-septième siècle.

En général, quoiqu'on ne puisse le proposer, ni comme modèle à suivre, ni comme exemple à fuir, et bien qu'il ait respecté les proportions dans les ordres, les bases de l'eurythmie dans les détails des profils, et les principes de l'harmonie des lignes, il n'a jamais approché de la pureté des auteurs classiques du seizième siècle. Son style a plus de pompe que de vraie grandeur, plus d'ostentation que de véritable richesse.

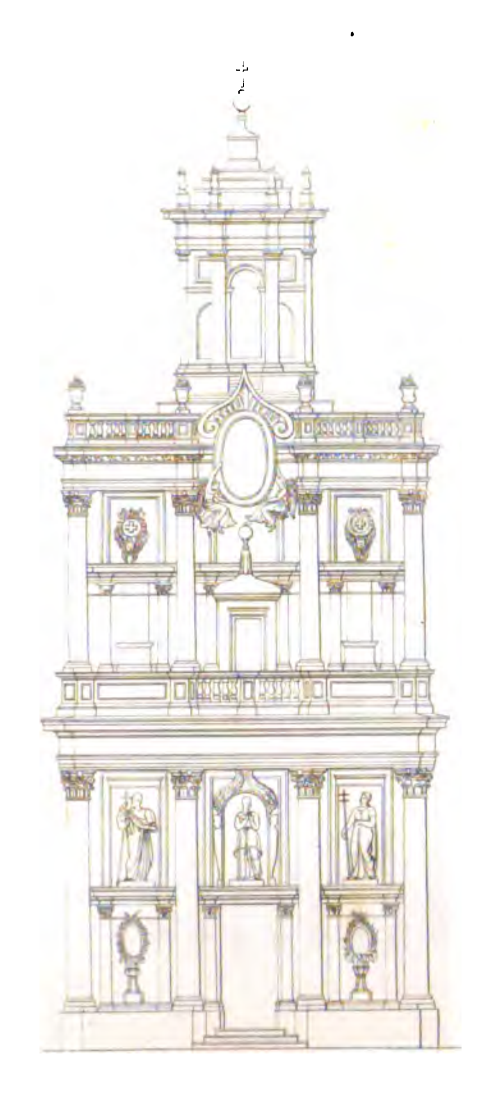
Quant à ce qui regarde le génie de la composition, il peut prendre place avec les plus grands maîtres. Personne n'eut plus de ressources dans l'esprit, personne ne fut plus ingénieux, plus habile à tirer parti des difficultés, plus fécond en idées heureuses. Sa place de Saint-Pierre, son escalier du Vatican, son palais Barberini, sa place Navone, sont des ouvrages marqués au coin de l'imagination la plus facile et la plus riche, et d'une rare intelligence.

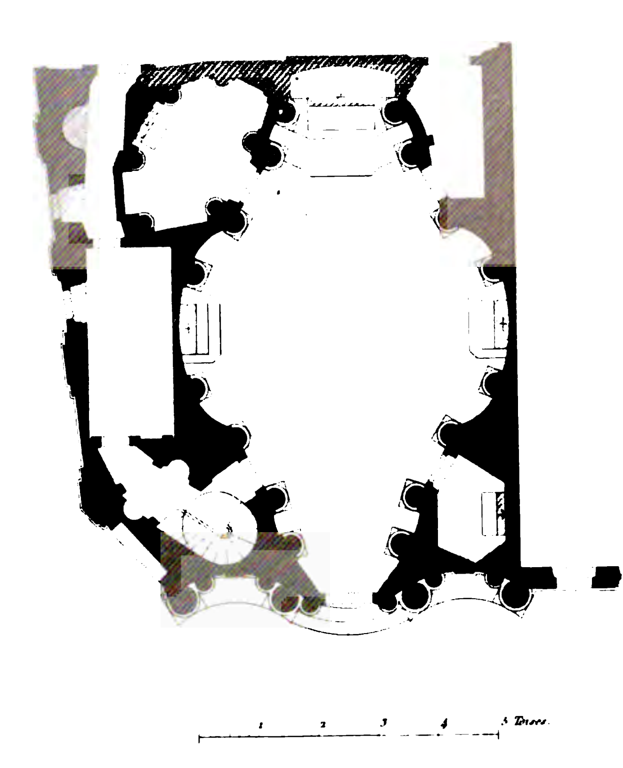
La partie de la décoration, en architecture, fut celle

qui, de son temps, contribua surtout à sa renommée; mais cette partie, la plus naturellement exposée aux révolutions du goût, est par conséquent celle qui offre à l'artiste les moins durables succès. Il y a dans la décoration une si grande part pour le goût, juge suprême de tout ce qui sort du domaine positif de la raison, qu'on doit peu s'étonner des variations qu'elle éprouve, quand les mœurs et les institutions favorisent encore la mobilité des opinions. Cependant il faut reconnaître qu'une fois un principe d'ordre admis dans ce qui est le fond, et qui forme le système d'une architecture, le bon genre de décoration sera celui qui se coordonnera avec ce principe, et y trouvera de quoi se préserver des inventions purement arbitraires, qui, n'ayant leur racine dans aucun motif vraisemblable, ne sauraient avoir d'existence durable. Or le goût de Bernin tint, à vrai dire, le milieu entre la pureté de ses prédécesseurs et la dissolution de ses successeurs. Ceux-ci ont enchéri sur ses défauts, ont pris pour règle tout ce qui, chez lui, était exception, ont érigé ses licences en principes, et sont ainsi parvenus à jeter sur son goût plus de défaveur qu'il n'en mérite; et ceci doit s'appliquer aux imitateurs qu'il eut, tant en architecture qu'en sculpture.

Quoi qu'il en soit, cet artiste tant copié et jamais imité, n'en fut pas moins un prodige dans l'histoire des arts modernes. Pour le prouver, il suffirait de rapporter ici l'incroyable liste de tous les ouvrages qu'il a produits en chaque genre d'art; mais n'ayant eu à voir et à montrer en lui que l'architecte, nous avons dû nous borner à la revue de ses principaux monumens, et à quelques réflexions critiques plus générales, sur l'ensemble de ses qualités.







ÉGLISE DE ST CHARLES AUX 4 FONTAINES, À ROME.

BORROMINI (FRANÇOIS),

NÉ A BISSONE EN 1599, MORT EN 1667.

Le choix que nous avons fait, dans ce recueil, d'un certain nombre d'architectes désignés comme les plus célèbres, a dû faire croire, et telle a été aussi notre intention, que l'idée de célébrité, en fait d'art et d'artistes, ne devait s'appliquer qu'aux ouvrages et aux hommes qui se recommandent à la postérité, par la prééminence des dons du génie, par des succès dus à l'union toujours rare du jugement et du goût. Mais, dans tous les temps, il faut le dire, et dans tous les genres, il a été donné à certains hommes de devenir célèbres, soit par l'abus qu'ils ont fait des dons de la nature, soit par une certaine aberration de jugement, soit par la vaine ambition de se distinguer, en se frayant des routes tortueuses dans les champs du caprice et de l'innovation.

Loin de nous le projet de donner place, dans notre recueil, à ce grand nombre d'architectes qui ont dénaturé, par la bizarrerie de leurs inventions, les principes de leur art, et se sont fait de leur vivant un nom par les moyens mêmes, qui devaient à la longue en flétrir la mémoire. A la tête de ces hommes doit se placer, en architecture, Borromini, chef d'une trop nombreuse école. Si donc nous avons cru devoir faire à son égard

une exception, c'est beaucoup moins, comme on le verra, dans la vue de l'offrir comme modèle à suivre, que de faire voir dans ses œuvres, l'exemple le plus sensible de ce qu'il faut fuir.

Bissone, dans le diocèse de Côme, fut la patrie de Borromini. Il y naquit l'an 1599. Son père, qui était architecte, l'envoya à Milan dès l'âge de neuf ans, étudier la sculpture, à laquelle on le destinait. Après sept années de travail et d'études dans cet art, le desir de s'y perfectionner le conduisit à Rome. Il y fut reçu par un maître marbrier, son compatriote, qui était occupé à la marbrerie de Saint-Pierre, et bientôt il fut associé à ses travaux. La vue de cette superbe basilique lui fit naître le desir d'en dessiner et d'en mesurer les principales parties. Ses heures de repos dans le jour ne lui suffisant pas pour ce supplément de travail, il se retrancha celles du sommeil.

Charles Maderne, son parent, alors architecte de la fabrique de Saint-Pierre, remarqua le zèle de ce jeune homme. Charmé des dispositions qu'il lui voyait, il lui donna les premières leçons de son art, et l'envoya chez un maître pour apprendre la géométrie. Les progrès de Borromini furent tels, qu'au bout de fort peu de temps, Maderne, qui d'abord se bornait à lui faire mettre au net ses dessins, l'employa même aux ouvrages que lui avait confiés Urbain VIII, après la mort de Grégoire XIII. Au milieu de ses occupations il savait réserver des momens à la sculpture; il fit entre autres choses, dans Saint-Pierre, les chérubins qui tiennent des festons au-dessus du bas-relief d'Attila, et ceux qu'on voit sur les petites portes de l'église. Il se serait adonné

de plus en plus à la sculpture, s'il eût été le maître de satisfaire son goût pour cet art; mais Maderne, accablé d'infirmités, se faisait remplacer par lui dans tous ses travaux d'architecture. Sa mort étant arrivée en 1629, Bernin lui succéda dans la place d'architecte de Saint-Pierre. Il ne fut pas difficile à Borromini de s'introduire auprès de ce nouvel ordonnateur. Les travaux auxquels il avait eu déjà part dans la grande basilique, lui donnaient naturellement accès auprès de Bernin, et lui devaient assurer de l'emploi sous lui. Leur union aurait pu être durable; mais les différends qui s'élevèrent entre eux la firent bientôt cesser.

La jalousie fut le vice dominant de Borromini. Ce vice, capable tout seul d'altérer et de flétrir tous les germes du talent, se développa de bonne heure en lui. Bernin fut le principal objet de cette passion. Borromini souffrait impatiemment sa gloire. Il souffrait encore avec plus de peine de se voir comme au rang d'élève, chez un homme de son âge, car quelques mois seulement séparaient les dates de leur naissance. Il brûlait du desir de devenir son rival. Malheureusement c'était encore moins à son talent qu'à sa renommée qu'il portait envie. C'était son éclat qui l'importunait: aussi ne visa-t-il qu'à l'éclipser. Tous ses soins tendirent à lui dérober des entreprises, à paraître plus employé que lui, à l'être en effet: il y réussit. La protection d'Urbain VIII, servit à souhait sa jalousie.

Il entreprit pour lui l'église de la *Sapienza.* Il continua les travaux du palais Barberini, dont Bernin avait toutefois la suprême direction. Le couvent de Saint-Philippe de Neri, son oratoire et sa façade, l'église du

collège de la Propagande, une partie du bâtiment de l'église de Sainte-Agnès à la place Navone, la nouvelle décoration de Saint-Jean-de-Latran, tous ces travaux l'occupèrent, ou à-la-fois, ou successivement.

Il parvint bientôt à en recueillir ce qu'il ambitionnait par-dessus tout, le bruit de la renommée. Elle s'étendit si loin, que le roi d'Espagne ayant résolu d'agrandir son palais à Rome, lui commanda un projet. Malgré son inexécution, il valut à son auteur l'ordre de Saint-Jacques, et une gratification de mille piastres. Le pape l'honora aussi de l'ordre du Christ. Pour lui marquer davantage son estime, sa sainteté le lui conféra elle-même. Trois mille écus comptant, et une pension mirent le sceau à cette faveur.

On lui confia encore le bâtiment de *Sant-Andrea alle Fratte*, le palais des Falconieri, à Rome, qu'il fut chargé de restaurer; celui della Rufina, à Frascati; celui du prince Scavolino, à la fontaine de Trevi; et beaucoup d'autres ouvrages, dont quelques-uns trouveront une mention à la fin de cet article. Nous omettons nombre de demandes et de commissions étrangères, qui lui méritèrent des récompenses utiles et honorables. Enfin son ambition semblait n'avoir plus à redouter de rivalité. Cependant son humeur envieuse lui faisait toujours voir des défaites dans les succès de Bernin, et un ennemi dans l'homme qui avait trop de goût pour ne pas blâmer ses caprices. Bernin, en effet, le jugeait comme un novateur téméraire destiné à pervertir l'architecture. Il obtint même, sur ces entrefaites, la conduite d'un édifice déjà confié à Borromini, qui en avait donné les dessins. Cette préférence fut pour celui-ci l'occasion

d'un ressentiment qui ne connut plus de terme, et elle le livra aux noirs chagrins qui depuis ne cessèrent pas de le dévorer.

Pour s'en distraire, il résolut d'aller en Lombardie. La distraction du voyage ne put chasser son ennui, qui le ramena bientôt à Rome. Son mal devint irrémédiable. En vain, pour le calmer, donnait-il un libre cours à tous les caprices de son imagination, dont il projetait de faire graver le recueil. Il présidait à cette légère occupation, lorsqu'un accès d'hypocondrie fit désespérer de sa vie. On crut que le moyen de lui tranquilliser l'esprit était de le soustraire à toute application. La nature de son état empêchait qu'on ne le laissât seul. Cette contrariété irrita encore son mal, et ne fit que l'aggraver. Bientôt il dégénéra en oppression de poitrine et en une espèce de frénésie. Il demandait sans cesse les instrumens de son travail, et on s'obstinait à les lui refuser. Une nuit d'été, ne pouvant reposer, il demanda plusieurs fois une plume et du papier pour écrire, sans qu'on ait voulu lui en donner. Aigri de ce nouveau refus, il s'élance de son lit, au milieu des plus affreuses imprécations, se saisit d'une épée et s'en perce. Ses domestiques accourent à ses cris, et le trouvent baigné dans son sang. Il vécut encore quelques heures, et assez pour se repentir du suicide qu'il venait de commettre. Ainsi périt en 1667, à l'âge de soixante-huit ans, cet artiste, victime de la jalousie qui avait empoisonné sa vie et corrompu son goût.

On nous demandera peut-être pourquoi nous attribuons à l'envie, ce travers de jugement et de goût qui caractérisa les productions de Borromini. Il nous sem-

ble qu'on ne saurait en douter, sans méconnaître ce qui est ordinairement chez l'homme le principe de l'envie, et ce qui devient, dans beaucoup de ses ouvrages, le moteur de cet esprit d'innovation dont l'effet nécessaire, lorsqu'il devient excessif, est de dénaturer toutes les idées du beau et du vrai. Or ce principe de l'envie est l'orgueil, qui, d'une part, fait supporter impatiemment toute supériorité, et de l'autre, persuade à l'envieux de se préférer à l'objet de son envie.

Eh bien! ce qu'on reconnaîtra comme vrai dans les rapports d'individu à individu, on est forcé de le trouver tout aussi vrai, dans les relations générales de peuple à peuple, de génération à génération, de siècle à siècle. Oui, il y a un sentiment d'envie générale qui porte les peuples, les siècles, les générations, à vouloir mettre à l'enchère les uns sur les autres, pour se surpasser. Ce sentiment, lorsqu'il est modéré, s'appelle émulation, et produit de bons effets. Mais si l'orgueil, allant toujours croissant, le sentiment jaloux des succès passés, et des gloires anciennes, s'exalte de plus en plus, il ne lui restera, pour se satisfaire, que de porter à l'excès le mépris de tout principe, de toute règle, et de là l'esprit d'innovation.

Mais ces effets généraux, dans les arts comme ailleurs, se développent par une succession d'effets particuliers, c'est-à-dire d'hommes qui, visant à l'originalité par un système d'innovation mal entendue, recueillent une gloire passagère. Cette gloire va éveillant de nouveaux efforts, dont la progression doit enfin arriver jusqu'à la folie.

Ce fut l'histoire de Borromini. Il ne lui fut pas donné d'arriver de prime-abord au renversement de l'architec-

ture, autrement dit des principes, des raisons, des règles qui en ont fait un art. Déjà, depuis un demi-siècle, ses principes, ses raisons et ses règles avaient subi plus d'une altération. Nous avons eu occasion de le dire à l'article de Bernin, et nous ne répéterons pas ici que ce grand homme, le dernier qu'ait eu l'architecture en Italie, avait porté l'art à ce point de luxe et de variété qui ne laisse plus aux successeurs, pour paraître nouveaux, que les ressources de la bizarrerie. Si cette place, la dernière peut-être qui restât à occuper, n'eût pas été prise par Bernin, tout porte à croire que Borromini s'en serait emparé. Rien n'empêche de penser encore qu'il aurait pu la partager; mais son humeur jalouse ne souffrait point de partage.

Cherchant la renommée à tout prix, et confondant l'idée d'invention avec celle d'innovation, il crut inventer dans l'architecture, en prenant tout-à-fait le contre-pied de ce qui avait été établi avant lui, en niant qu'il pût y avoir une raison, un principe d'ordre dans les élémens de l'art des Grecs, et en substituant aux combinaisons de leur système l'irrégularité du hasard, et le néant de toute raison. Dès-lors toutes les formes devinrent sous son crayon la matière d'un jeu fantastique, fait tout au plus pour divertir les yeux par un spectacle de diversités. On comprend avec quelle facilité Borromini dut procéder dans l'œuvre de ses prétendues inventions. Quelle difficulté y a-t-il à renverser toutes les parties d'un édifice, pour en recueillir ensuite les débris, et les rassembler sans choix et sans ordre, au gré du caprice. Qui est-ce qui n'est pas habile à détruire, et qui est-ce qui ne trouve pas aisément des collaborateurs de destruction?

Borromini ne fit donc autre chose que renverser tout le système de l'architecture grecque, sans le remplacer par aucun autre. Il vit que ses formes principales émanées d'un type primitif, s'étaient, par une imitation plus ou moins précise, assujéties aux principes du modèle qui en avait inspiré l'ordre et l'arrangement. Il forma le projet d'anéantir toute idée de modèle, tout principe d'imitation, toute raison d'ordre, de rapport et de proportion. A l'ingénieuse servitude d'une heureuse fiction, propre à contenir l'art dans la dépendance de la raison, il substitua l'entière anarchie de l'imagination et de la fantaisie, l'essor illimité de tous les genres de caprices. Une ondoyante flexibilité prit la place de toutes les sortes de formes régulières; des contours chantournés remplacèrent l'emploi des lignes droites; à la sévérité de l'architrave et de l'entablement, on vit succéder les molles ondulations de toutes les courbes les plus bâtardes, ou les ressauts multipliés d'angles perpétuellement rentrans ou sortans.

Ce qu'il y eut de plus absurde dans ce prétendu système d'innovation en architecture, c'est que, dans la vérité, il n'y avait de nouveau que le désordre; car il n'inventait pas la moindre forme. Ce n'était que le bouleversement de l'ordre établi, et toute l'invention n'était que de l'inconséquence. Borromini n'en conservait pas moins toutes les parties des ordonnances, tous les détails imitatifs; seulement il décomposait les unes, et transposant les autres, il employait chaque membre, chaque objet à l'inverse de ce qu'il signifiait, et au rebours de l'emploi que sa nature lui assignait. C'est ainsi, par exemple, qu'il donnait à un faible détail d'or-

nement la propriété de supporter, lorsque, rendant inutiles et oiseux les membres destinés à soutenir, il donnait l'apparence de la légèreté à ce qui devait paraître fort, et renforçait ce qui aurait dû paraître léger. Tout son esprit consista à établir un démenti continuel entre ce que sont les choses, et ce qu'elles doivent paraître; affectant de faire en tout, l'inverse de ce que les anciens avaient fait. Lorsque ceux-ci s'étaient efforcés de donner l'apparence du vrai à la fiction, et de rendre au moins vraisemblable ce qui devait sortir plus ou moins de la vérité réelle, Borromini s'étudia à paraître faux lors même qu'il ne pouvait pas l'être.

Sa méthode de construction, c'est-à-dire l'emploi qu'il fit des ressources de la bâtisse, est ce qui dépose le mieux de la perversité de son goût. Sous le rapport de constructeur, il faut avouer qu'il arriva à un dégré remarquable d'adresse et d'intelligence. On peut en citer pour exemple la grande salle de l'Oratoire à Rome, la solidité de ses édifices en général, et la hardiesse de plusieurs d'entre eux. Cependant on serait tenté de croire qu'il ne se perfectionna dans les procédés de la construction, que pour y trouver une plus grande facilité à réaliser tous les contresens, dont il se faisait un jeu, souvent plus difficile qu'on ne pense; car il y a un accord toujours naturel entre les formes simples et la construction solide, qui est en même temps la plus facile. C'est pour plier et faire obéir les matériaux de l'art de bâtir, aux tours de force d'une imagination déréglée, qu'il faut recourir à un emploi de moyens difficultueux.

Borromini ayant fait de l'architecture un art sans

13.

règle, et l'ayant assimilé à ce qu'on appelle de la menuiserie, semble dans la décoration n'avoir eu d'autre goût que celui de l'orfévrerie; car, et les meubles et la vaisselle ne dépendent, pour leurs formes et leurs ornemens, d'aucun type préalable qui en règle le goût et les convenances. C'est dans l'ornement surtout que Borromini a suivi avec le plus d'évidence le principe (si tant est que c'en soit un) de contredire tout ce qui l'avait précédé. Il change, retourne, renverse, pour changer, retourner, renverser; il met en haut ou en bas ce qu'avant lui on avait mis en bas ou en haut. *Diruit, ædificat, mutat quadrata rotondis.*

Est-ce bien la peine, d'après la connaissance que nous venons de donner du goût de cet architecte, d'entrer dans le détail de ses monumens? Fatiguerons-nous le lecteur par la description indigeste de plans mixtilignes, de frontons mutilés, de pans coupés, de losanges, d'angles rentrés ou ressautés, de corniches en enroulement, de consoles retournées, de gaînes renversées, de cartouches bigarrés, d'ailerons à l'envers, et de tant d'autres mesquineries? Nous croyons avoir assez fait connaître les travers qui ont produit cette dégradation de l'architecture, pour ôter au lecteur l'envie d'en passer en revue les détails, par la description des monumens qui en sont l'application.

Une simple liste abrégée de ses principaux ouvrages terminera ce qui doit compléter pour l'histoire, les notions qu'on peut en attendre.

Un des plus célèbres travaux de Borromini fut la restauration de l'église de Saint-Jean-de-Latran. On sait qu'elle est, après Saint-Pierre, la plus grande de Rome.

Sa principale nef était, comme celles de toutes les anciennes basiliques chrétiennes, formée de deux rangs de colonnes de différens marbres, tirées des ruines de l'antique Rome. Dans un siècle de décadence, on s'était contenté de construire au-dessus des colonnes un simple mur entièrement nu, qui portait immédiatement le plafond de charpente. Borromini imagina d'enfermer ces colonnes dans de gros massifs de construction en maçonnerie. Il décora toute la hauteur de l'église en pilastres fort élevés, entre lesquels il plaça des niches en saillie, qui forment un effet grandiose. Le plan de ces niches est ovale; elles sont ornées de colonnes composites en beau marbre vert antique. Clément XI y fit placer les statues des douze apôtres exécutées en marbre, par les plus habiles sculpteurs du temps, entre lesquels on distingue Rusconi et Le Gros.

Au collège de la *Sapienza* on cite comme un chef-d'œuvre de Borromini le clocher de la chapelle, qui est en spirale: c'est certainement un morceau unique pour la bizarrerie. L'église n'est peut être pas moins extraordinaire que son clocher; les corniches en sont surtout remarquables par la singularité de leurs profils. On y voit, par exemple, des volutes à l'envers, qui comme à Saint-Jean-de-Latran, au sortir de la tigette se contournent en dedans.

L'oratoire de la *Chiesa Nuova*, sa façade et la maison des Oratoriens ne sont pas le moindre ouvrage de cet architecte. On y admire, sous plus d'un rapport, un grand mérite et une intelligence peu commune dans l'art des dégagemens, de la distribution et des dispositions de l'intérieur.

une exception, c'est beaucoup moins, comme on le verra, dans la vue de l'offrir comme modèle à suivre, que de faire voir dans ses œuvres, l'exemple le plus sensible de ce qu'il faut fuir.

Bissone, dans le diocèse de Côme, fut la patrie de Borromini. Il y naquit l'an 1599. Son père, qui était architecte, l'envoya à Milan dès l'âge de neuf ans, étudier la sculpture, à laquelle on le destinait. Après sept années de travail et d'études dans cet art, le desir de s'y perfectionner le conduisit à Rome. Il y fut reçu par un maître marbrier, son compatriote, qui était occupé à la marbrerie de Saint-Pierre, et bientôt il fut associé à ses travaux. La vue de cette superbe basilique lui fit naître le desir d'en dessiner et d'en mesurer les principales parties. Ses heures de repos dans le jour ne lui suffisant pas pour ce supplément de travail, il se retrancha celles du sommeil.

Charles Maderne, son parent, alors architecte de la fabrique de Saint-Pierre, remarqua le zèle de ce jeune homme. Charmé des dispositions qu'il lui voyait, il lui donna les premières leçons de son art, et l'envoya chez un maître pour apprendre la géométrie. Les progrès de Borromini furent tels, qu'au bout de fort peu de temps, Maderne, qui d'abord se bornait à lui faire mettre au net ses dessins, l'employa même aux ouvrages que lui avait confiés Urbain VIII, après la mort de Grégoire XIII. Au milieu de ses occupations il savait réserver des momens à la sculpture; il fit entre autres choses, dans Saint-Pierre, les chérubins qui tiennent des festons au-dessus du bas-relief d'Attila, et ceux qu'on voit sur les petites portes de l'église. Il se serait adonné

de plus en plus à la sculpture, s'il eût été le maître de satisfaire son goût pour cet art; mais Maderne, accablé d'infirmités, se faisait remplacer par lui dans tous ses travaux d'architecture. Sa mort étant arrivée en 1629, Bernin lui succéda dans la place d'architecte de Saint-Pierre. Il ne fut pas difficile à Borromini de s'introduire auprès de ce nouvel ordonnateur. Les travaux auxquels il avait eu déjà part dans la grande basilique, lui donnaient naturellement accès auprès de Bernin, et lui devaient assurer de l'emploi sous lui. Leur union aurait pu être durable; mais les différends qui s'élevèrent entre eux la firent bientôt cesser.

La jalousie fut le vice dominant de Borromini. Ce vice, capable tout seul d'altérer et de flétrir tous les germes du talent, se développa de bonne heure en lui. Bernin fut le principal objet de cette passion. Borromini souffrait impatiemment sa gloire. Il souffrait encore avec plus de peine de se voir comme au rang d'élève, chez un homme de son âge, car quelques mois seulement séparaient les dates de leur naissance. Il brûlait du desir de devenir son rival. Malheureusement c'était encore moins à son talent qu'à sa renommée qu'il portait envie. C'était son éclat qui l'importunait: aussi ne visa-t-il qu'à l'éclipser. Tous ses soins tendirent à lui dérober des entreprises, à paraître plus employé que lui, à l'être en effet: il y réussit. La protection d'Urbain VIII, servit à souhait sa jalousie.

Il entreprit pour lui l'église de la *Sapienza*. Il continua les travaux du palais Barberini, dont Bernin avait toutefois la suprême direction. Le couvent de Saint-Philippe de Neri, son oratoire et sa façade, l'église du

collège de la Propagande, une partie du bâtiment de l'église de Sainte-Agnès à la place Navone, la nouvelle décoration de Saint-Jean-de-Latran, tous ces travaux l'occupèrent, ou à-la-fois, ou successivement.

Il parvint bientôt à en recueillir ce qu'il ambitionnait par-dessus tout, le bruit de la renommée. Elle s'étendit si loin, que le roi d'Espagne ayant résolu d'agrandir son palais à Rome, lui commanda un projet. Malgré son inexécution, il valut à son auteur l'ordre de Saint-Jacques, et une gratification de mille piastres. Le pape l'honora aussi de l'ordre du Christ. Pour lui marquer davantage son estime, sa sainteté le lui conféra elle-même. Trois mille écus comptant, et une pension mirent le sceau à cette faveur.

On lui confia encore le bâtiment de *Sant-Andrea alle Fratte*, le palais des Falconieri, à Rome, qu'il fut chargé de restaurer; celui della Rufina, à Frascati; celui du prince Scavolino, à la fontaine de Trevi; et beaucoup d'autres ouvrages, dont quelques-uns trouveront une mention à la fin de cet article. Nous omettons nombre de demandes et de commissions étrangères, qui lui méritèrent des récompenses utiles et honorables. Enfin son ambition semblait n'avoir plus à redouter de rivalité. Cependant son humeur envieuse lui faisait toujours voir des défaites dans les succès de Bernin, et un ennemi dans l'homme qui avait trop de goût pour ne pas blâmer ses caprices. Bernin, en effet, le jugeait comme un novateur téméraire destiné à pervertir l'architecture. Il obtint même, sur ces entrefaites, la conduite d'un édifice déjà confié à Borromini, qui en avait donné les dessins. Cette préférence fut pour celui-ci l'occasion

d'un ressentiment qui ne connut plus de terme, et elle le livra aux noirs chagrins qui depuis ne cessèrent pas de le dévorer.

Pour s'en distraire, il résolut d'aller en Lombardie. La distraction du voyage ne put chasser son ennui, qui le ramena bientôt à Rome. Son mal devint irrémédiable. En vain, pour le calmer, donnait-il un libre cours à tous les caprices de son imagination, dont il projetait de faire graver le recueil. Il présidait à cette légère occupation, lorsqu'un accès d'hypocondrie fit désespérer de sa vie. On crut que le moyen de lui tranquilliser l'esprit était de le soustraire à toute application. La nature de son état empêchait qu'on ne le laissât seul. Cette contrariété irrita encore son mal, et ne fit que l'aggraver. Bientôt il dégénéra en oppression de poitrine et en une espèce de frénésie. Il demandait sans cesse les instrumens de son travail, et on s'obstinait à les lui refuser. Une nuit d'été, ne pouvant reposer, il demanda plusieurs fois une plume et du papier pour écrire, sans qu'on ait voulu lui en donner. Aigri de ce nouveau refus, il s'élance de son lit, au milieu des plus affreuses imprécations, se saisit d'une épée et s'en perce. Ses domestiques accourent à ses cris, et le trouvent baigné dans son sang. Il vécut encore quelques heures, et assez pour se repentir du suicide qu'il venait de commettre. Ainsi périt en 1667, à l'âge de soixante-huit ans, cet artiste, victime de la jalousie qui avait empoisonné sa vie et corrompu son goût.

On nous demandera peut-être pourquoi nous attribuons à l'envie, ce travers de jugement et de goût qui caractérisa les productions de Borromini. Il nous sem-

ble qu'on ne saurait en douter, sans méconnaître ce qui est ordinairement chez l'homme le principe de l'envie, et ce qui devient, dans beaucoup de ses ouvrages, le moteur de cet esprit d'innovation dont l'effet nécessaire, lorsqu'il devient excessif, est de dénaturer toutes les idées du beau et du vrai. Or ce principe de l'envie est l'orgueil, qui, d'une part, fait supporter impatiemment toute supériorité, et de l'autre, persuade à l'envieux de se préférer à l'objet de son envie.

Eh bien! ce qu'on reconnaîtra comme vrai dans les rapports d'individu à individu, on est forcé de le trouver tout aussi vrai, dans les relations générales de peuple à peuple, de génération à génération, de siècle à siècle. Oui, il y a un sentiment d'envie générale qui porte les peuples, les siècles, les générations, à vouloir mettre à l'enchère les uns sur les autres, pour se surpasser. Ce sentiment, lorsqu'il est modéré, s'appelle émulation, et produit de bons effets. Mais si l'orgueil, allant toujours croissant, le sentiment jaloux des succès passés, et des gloires anciennes, s'exalte de plus en plus, il ne lui restera, pour se satisfaire, que de porter à l'excès le mépris de tout principe, de toute règle, et de là l'esprit d'innovation.

Mais ces effets généraux, dans les arts comme ailleurs, se développent par une succession d'effets particuliers, c'est-à-dire d'hommes qui, visant à l'originalité par un système d'innovation mal entendue, recueillent une gloire passagère. Cette gloire va éveillant de nouveaux efforts, dont la progression doit enfin arriver jusqu'à la folie.

Ce fut l'histoire de Borromini. Il ne lui fut pas donné d'arriver de prime-abord au renversement de l'architec-

ture, autrement dit des principes, des raisons, des règles qui en ont fait un art. Déjà, depuis un demi-siècle, ses principes, ses raisons et ses règles avaient subi plus d'une altération. Nous avons eu occasion de le dire à l'article de Bernin, et nous ne répéterons pas ici que ce grand homme, le dernier qu'ait eu l'architecture en Italie, avait porté l'art à ce point de luxe et de variété qui ne laisse plus aux successeurs, pour paraître nouveaux, que les ressources de la bizarrerie. Si cette place, la dernière peut-être qui restât à occuper, n'eût pas été prise par Bernin, tout porte à croire que Borromini s'en serait emparé. Rien n'empêche de penser encore qu'il aurait pu la partager; mais son humeur jalouse ne souffrait point de partage.

Cherchant la renommée à tout prix, et confondant l'idée d'invention avec celle d'innovation, il crut inventer dans l'architecture, en prenant tout-à-fait le contre-pied de ce qui avait été établi avant lui, en niant qu'il pût y avoir une raison, un principe d'ordre dans les élémens de l'art des Grecs, et en substituant aux combinaisons de leur système l'irrégularité du hasard, et le néant de toute raison. Dès-lors toutes les formes devinrent sous son crayon la matière d'un jeu fantastique, fait tout au plus pour divertir les yeux par un spectacle de diversités. On comprend avec quelle facilité Borromini dut procéder dans l'œuvre de ses prétendues inventions. Quelle difficulté y a-t-il à renverser toutes les parties d'un édifice, pour en recueillir ensuite les débris, et les rassembler sans choix et sans ordre, au gré du caprice. Qui est-ce qui n'est pas habile à détruire, et qui est-ce qui ne trouve pas aisément des collaborateurs de destruction?

suite lui offrir diverses sortes de fruits. De l'autre côté sont sculptés des tritons qui soufflent dans leurs conques; ils sont accompagnés d'une licorne et d'un cheval marin. Le dieu des mers, Neptune, paraît ensuite avec son trident; il est assis sur son char fait en forme de coquille. Le motif de cette allégorie est assez facile à entendre: l'artiste a voulu dire par toutes ces figures que la ville d'Amsterdam, florissante par la paix, s'est enrichie dans le commerce qu'elle fait sur toutes les mers, et qui lui apporte les tributs de toutes les nations.

La façade postérieure ou occidentale du monument, égale à celle qu'on a déjà décrite, pour la dimension, en est aussi une exacte répétition, pour l'ordonnance et la décoration. Le fronton qui en couronne l'avant-corps du milieu ne le cède au précédent, ni pour l'abondance et la richesse de la composition, ni sous le rapport de la hardiesse de l'exécution et de la beauté du travail.

On y voit la figure allégorique du commerce, dont la tête est coiffée du bonnet ailé de Mercure. Elle est assise sur un vaisseau où est déployé le pavillon de la Hollande; à ses pieds sont deux fleuves, et de chacun de ses côtés sont groupés des habitans des quatre parties du monde, qui lui offrent les productions de leur pays. Ce fronton est également surmonté de trois statues colossales en bronze, qui sont Atlas supportant la sphère céleste, la Tempérance et la Vigilance.

Les deux façades latérales de l'édifice ne sont ni d'une aussi grande étendue, ni décorés avec autant de richesse; cependant c'est la même disposition d'étages,

ce sont les mêmes lignes; et aux avant-corps près, c'est la même ordonnance.

On a dit que le monument posait sur un soubassement continu et uniforme dans ses quatre faces. Ailleurs, et surtout en Italie, on voit des soubassemens égaux en hauteur aux grands étages, et où se trouve, avec des fenêtres souvent fort élevées, la grande porte qui conduit à la cour intérieure. Au contraire, le soubassement de l'hôtel-de-ville d'Amsterdam ne renferme et n'indique, par la petitesse de ses ouvertures, qu'un étage de service très subordonné au reste. C'est cependant dans cette si modique hauteur que sont pratiquées les sept percées en arcades, qui servent de portes d'entrée dans l'intérieur de ce somptueux édifice, lequel, à proprement parler, n'a point de cour, et où aucune voiture ne saurait entrer. On prétend que ce nombre de sept portes fait allusion aux sept provinces unies; et l'on a dit par plaisanterie, que la petitesse de ces sept portes était une autre espèce d'allusion à la petitesse des sept provinces.

A part toute plaisanterie, il y a sans doute lieu de s'étonner, de nos jours surtout, qu'un monument aussi considérable ne présente, si l'on peut dire, au lieu d'une entrée qui lui soit proportionnée, que des ouvertures grillées, basses, et qui ne sembleraient propres qu'à introduire dans des souterreins.

A cette critique on répond par plus d'un genre de raisons et de considérations.

D'abord on doit remarquer que ce grand hôtel-de-ville n'a point de véritable cour intérieure, comme en ont, dans tout pays, les hôtels et les palais. Deux peti-

tes cours y ont été seulement ménagées pour donner de l'air et de la lumière aux distributions des différens corps de bâtimens. Or il est facile de se rendre raison d'un tel état de choses, dans un pays surtout qui, coupé de toutes parts en canaux, comporte on ne peut pas moins le besoin et le luxe des voitures.

On attribue ensuite à des considérations politiques la construction de ces petites entrées. Comme le trésor de la banque est déposé dans ce lieu, comme c'est encore là que se tiennent les assemblées des magistrats, on a, dit-on, voulu, en cas d'émeute populaire, ou écarter aisément la multitude, ou prévenir ses violences, en y pratiquant des ouvertures étroites et grillées qui rendissent difficile l'accès dans l'intérieur.

Sous le rapport de l'art proprement dit, le goût peut adresser à l'extérieur du monument quelques observations critiques d'un autre genre. On ne saurait, par exemple, s'empêcher do trouver monotone l'emploi des deux ordres qui, sous le nom de corinthien et de composite, présentent le même système de proportion et le même style de décoration. Il y a ensuite, pour les deux étages, une trop exacte répétition du double rang de fenêtres grandes et petites. Cette symétrie trop exacte doit produire une impression de froideur, et même de pauvreté à force de simplicité, que les guirlandes répandues sur cette élévation, entre les deux étages, ne sauraient corriger. On regrette de ne pas trouver les fenêtres principales des quatre façades de l'édifice, accompagnées de ces beaux chambranles qui forment la richesse naturelle des devantures de palais. Enfin, malgré les raisons données pour justifier l'exiguïté des portes d'entrée, il

semble qu'un architecte du mérite de Campen, n'aurait pas dû être fort en peine, de concilier ce que pouvait exiger la sûreté de l'édifice, avec les convenances de l'usage et du goût, pour un monument de cette importance. L'utile, sans doute, doit commander à l'agrément; mais le génie de l'architecture consiste aussi à faire disparaître la sujétion, et souvent à la convertir en beauté.

L'intérieur de l'hôtel-de-ville d'Amsterdam, remarquable par sa belle disposition, l'est surtout par la grandeur de la salle principale, par la magnificence de sa décoration, et par la richesse des matières. Peu d'édifices, même en Italie, étalent un luxe de marbres égal à celui qu'on a prodigué, dans les décorations intérieures de ce grand monument, qui assure à Campen un rang très distingué, parmi les plus célèbres architectes du dix-septième siècle.

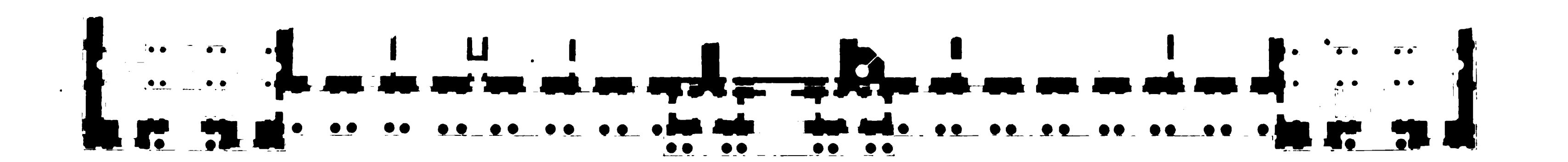
On cite à Amsterdam un théâtre qu'il construisit pour la comédie hollandaise; plusieurs mausolées qu'il érigea en l'honneur de divers amiraux illustres par leurs exploits et leurs services. A La Haye, il construisit un palais pour le prince Maurice de Nassau.

Nous avons dit que cet architecte était d'une famille noble et riche, avantage étranger à son talent, mais qui ne laissa pourtant pas d'y ajouter un nouveau prix, en lui donnant le moyen d'user, dans toutes ses entreprises, d'un désintéressement dont le talent est rarement à portée de se prévaloir. Campen ne tira jamais aucun profit de ses travaux. Ses peintures et ses dessins ne lui procuraient d'autre intérêt que celui qu'il prenait à en faire des présens. Tout cependant n'était pas gratuit pour

lui, dans ce commerce d'amitié. Si, comme on l'a dit plus d'une fois, le plaisir de donner est au-dessus de celui de recevoir, le désintéressement de Campen s'explique aisément, car il n'y en a point de plus intéressé que celui-là.







FRONTISPICE ET COLONNADE DU LOUVRE, À PARIS.

E. Ollivier sc. T. 2, p. 207

PERRAULT (CLAUDE),

NÉ EN 1613, MORT EN 1688.

CLAUDE Perrault naquit à Paris. Son père, avocat au parlement, l'avait destiné à la médecine : il l'étudia en effet, et reçut le titre de docteur de la Faculté de Paris. Faut-il attribuer à son peu de goût pour cette profession, ou à son peu de succès, le motif qui lui en fit abandonner l'exercice? Il semblerait qu'une cause de ce genre aurait pu donner lieu à l'épigramme de Boileau. On sait que ce poète l'eut en vue dans les vers où il parle de celui qui d'*ignorant médecin devint bon architecte*.

N'ayant à considérer ici Claude Perrault que sous le rapport de l'architecture, nous n'entrerons dans aucun des détails de sa vie qui sont étrangers à cet art, et des controverses qui le mirent en rapport avec Boileau. Il est certain qu'il posséda, en plus d'un genre, des connaissances fort variées, surtout dans la littérature, à laquelle il dut d'être initié aux études de l'art et de la science de bâtir.

La France, lorsque naquit Perrault, ne faisait que commencer à recevoir l'impulsion des écoles et des grands ouvrages de l'Italie. Déjà, sans doute, Pierre Lescot, Philibert Delorme, Ducerceau, et plusieurs autres avaient fait revivre dans quelques édifices les méthodes

et le style de l'art des anciens; mais le goût ne pouvait pas changer aussi promptement et aussi généralement en architecture que dans les autres arts, surtout dans ceux qu'on peut appeler les arts de l'esprit. D'innombrables châteaux empreints à différens degrés de cette manière du moyen âge, qu'on appelle *gothique*, les constructions produites par et pour les mœurs de ce temps, devaient opposer une longue résistance, à l'introduction d'un autre goût inconciliable avec les plans, les dispositions, les élévations accréditées par un long usage. Tous les châteaux offraient une perpétuelle répétition de tours, de tourelles, de massifs, de parties sans liaison d'ordonnance, découpées par des murs fortifiés, couronnées par des combles d'une hauteur démesurée, toutes choses qui ne pouvaient s'allier d'aucune manière avec le système des ordres grecs, avec la régularité ni la symétrie des proportions.

Tel avait été le château du Louvre, auquel Pierre Lescot avait déjà fait subir un très notable changement de goût, dans une des quatre parties du carré actuel de sa cour. Pour le dire en deux mots, la connaissance de l'architecture antique était celle de quelques architectes isolés qui en avaient fait, chacun pour soi, en Italie, des études particulières; mais elle n'avait encore pu influer ni sur les usages ni sur l'opinion générale.

Colbert, occupé du soin d'exciter, sur tous les genres de sciences et de travaux, l'ambition et le génie de sa nation, chargeait les académies nouvellement créées de l'exploration et de la recherche des sources antiques, d'où devaient se répandre de toutes parts d'utiles connaissances. Perrault fut invité à traduire en français

Vitruve, dont il n'existait encore que des commentaires plus ou moins incomplets. L'entreprise était alors des plus ardues, surtout pour un homme qui n'était pas sorti de France, et qui n'avait pas été à portée de confronter aux monumens mêmes de l'antique architecture, les notions souvent obscures de l'architecte romain. Sans aucun doute, la traduction de Perrault a été par la suite surpassée en bien des points, et particulièrement dans ceux qui se rapportent à la connaissance, soit des mœurs et des usages antiques, soit des matériaux, soit des procédés de construction, soit des monumens originaux eux-mêmes. Pour bien traduire Vitruve, il faudrait réunir les talens pratiques de l'artiste au savoir du philologue, et à la science de l'antiquaire. Depuis Perrault, en profitant même de ses erreurs, plusieurs traducteurs en différens pays ont fait mieux que lui, sans qu'on puisse dire qu'il ne reste pas encore à mieux faire, et qu'on ne puisse pas aller beaucoup plus loin. Toujours y aura-t-il une condition fort difficile à obtenir chez un seul homme, pour une interprétation, qui doit être de deux genres, et toutefois émaner d'une source unique, c'est que le même qui fait l'explication du texte, sache la justifier par le dessin. En effet, c'est autant par des dessins que par des notes qu'il faut commenter Vitruve.

Or voilà ce que Perrault entreprit de faire; et lorsqu'on pense combien peu la connaissance de l'antiquité était avancée de son temps, combien par conséquent ses dessins doivent avoir laissé à desirer, on ne saurait toutefois assez admirer tout ce qu'il lui fallut d'efforts et de zèle pour accomplir une semblable tâche. Il n'y a

personne qui ne croie que la première des conditions, non-seulement pour l'achever, mais seulement pour la commencer, aura dû être d'avoir été architecte avant tout. Il est à croire, cependant, que ce grand ouvrage fut précisément ce qui fit de Perrault un architecte.

Il arriva donc naturellement que les études qu'il eut à faire de l'art des anciens, dans Vitruve, durent le porter à voir l'architecture en grand, à concevoir des idées élévées, à considérer les édifices publics comme les plus fidèles dépositaires de la grandeur des nations, de la gloire des princes, et du goût de chaque siècle.

A cette époque régnait un prince dont le génie était au niveau de toutes les hautes conceptions. Louis XIV, ambitieux de la gloire des arts, avait compris que l'art qu'il fallait encourager et appeler avant tout, était l'art qui amène les autres à sa suite, l'architecture, et il forma le projet, dirons-nous de continuer ou de terminer, ne dirons-nous pas plutôt de refaire le Louvre, projeté trop en petit par Henri II, qui n'avait pas eu en vue d'entreprendre un aussi vaste ensemble que celui qu'on voit aujourd'hui. Celui d'alors n'était, comme on l'a donné à entendre ailleurs, qu'un agrégat de masses discordantes par leurs formes et leur disposition, et qu'il eût été impossible de surbordonner après coup à aucun raccordement régulier.

Il fallait prendre un grand parti, il fallait refondre dans un plan nouveau, et soumettre à un dessin général tout ce qui pouvait être conservé. Il ne s'agissait pas seulement d'établir cette uniformité, dans la cour intérieure du grand palais auquel on voulait donner l'être; il convenait aussi qu'une ordonnance uniforme régnât à

l'extérieur. Or rien n'a mieux prouvé que ce monument, combien les grandes entreprises d'architecture parviennent difficilement à se compléter. Après trois siècles de travaux successifs, de projets pris, abandonnés et repris, le palais du Louvre, qu'il faut regarder aujourd'hui comme terminé, a encore un des côtés de sa cour différent des trois autres, et de ses quatre faces extérieures, il n'y en a pas deux qui se ressemblent.

Paris n'avait point alors d'architecte en crédit, et il y avait à Rome un artiste d'un talent universel, dont la renommée avait publié le nom dans toute l'Europe, le célèbre Bernin. (*Voyez son article*, page 164.) Le roi le demanda au pape pour le charger du grand projet qu'il voulait réaliser. On a vu ailleurs quelle fut l'issue de cette dispendieuse démarche.

Il n'est pas vrai, comme on l'a prouvé dans la vie de Bernin, que lorsqu'il arriva en France, le péristyle du Louvre eût déjà existé; a peine même peut-on supposer que le simple projet en eût été conçu. Mais ce qui paraît constant, c'est qu'après le départ de l'artiste italien, tout contribua à exciter l'ambition et le génie de Perrault. Sollicité par Charles Perrault son frère, il ne put résister au desir d'essayer ses forces sur un projet, dans lequel, libre des sujétions d'un programme donné, il put se livrer à toute son imagination.

Si Perrault eût été vraiment architecte de profession, s'il eût, comme tel, mesuré ses conceptions aux besoins de son temps, aux sujétions de son pays, aux calculs précuniaires, aux convenances locales, et aux usages d'un palais d'habitation, il est probable que l'idée ne lui serait point venue, d'y élever pour façade principale

et d'entrée un semblable péristyle. Mais il vit son sujet en homme habitué à saisir le point de vue poétique de l'architecture dans un tel édifice. Le palais du roi d'un grand empire lui parut demander, à l'instar d'une sorte de temple, le plus haut point d'une magnificence que l'art ne saurait mieux exprimer et rendre sensible, que par ce luxe extérieur des colonnes et de la décoration, qui en impose au spectateur, et en lui faisant admirer le palais, lui donne une haute idée du maître qui l'habite.

Le péristyle du Louvre, tel surtout qu'il sortit des mains de Perrault, c'est-à-dire avant qu'on eût remplacé par des fenêtres, sous l'une et l'autre colonnade, les niches qui s'y trouvaient pratiquées, ne pouvait être réellement considéré que comme une sorte de portail, un modèle purement idéal de frontispice ou de devanture, sans emploi usuel, propre uniquement à faire briller l'art et à plaire aux yeux.

Après le départ de Bernin, Perrault produisit son projet, et ce projet fixa seul l'attention. Pour mettre plus de maturité dans son examen, on forma un conseil des bâtimens, composé de Le Veau, premier architecte du roi, du peintre Le Brun et de Perrault. Charles Perrault son frère en fut nommé secrétaire. Colbert présidait les séances, qui avaient lieu deux fois la semaine. C'était alors une nouveauté en France, que des colonnes unies par des plates-bandes composées de claveaux. On craignait surtout la poussée des plafonds sur les colonnes. Pour se rendre compte des moyens d'exécution, il fut résolu que l'on construirait en petit un modèle du péristyle, avec autant de petites pierres qu'il devait y en

entrer de grandes, et de les retenir avec des barres de fer proportionnées à la mesure qu'elles devraient avoir en grand. L'exécution de ce modèle rassura sur les difficultés qui avaient été le sujet de l'objection principale. On resta convaincu que le fer employé à retenir la poussée des architraves, n'avait pas dans cet emploi l'inconvénient qui lui est propre, lorsqu'on l'emploie à soutenir.

L'ouvrage enfin fut entrepris sur le projet et d'après les dessins de Perrault, et malgré ce que la critique peut y reprendre, c'est toujours une grande et magnifique conception.

Ajoutons qu'en considérant le péristyle du Louvre, en abstraction, et sous le rapport plus spécial d'ouvrage d'art et d'architecture, on doit à Perrault la justice de dire, qu'il y a fait revivre avec une grande habileté, la justesse et la beauté des proportions antiques, qu'il y a porté la pureté des profils, l'élégance des formes, le bon goût des ornemens, la correction des détails, le fini de l'exécution, à ce point auquel peut-être aucun autre édifice n'est parvenu depuis en France.

Le reproche d'accouplement des colonnes a été fait à cette composition, et indépendamment de quelques raisons de solidité, qui purent conseiller ce parti. Nous conviendrons que l'accouplement des colonnes est généralement un abus, dont le principal inconvénient est de nuire à l'effet même des colonnes, qui, selon les points d'où on les considère, perdent en s'agroupant avec d'autres leur valeur individuelle, et rompent la symétrie des ordonnances, par l'irrégularité d'entre-colonnemens qui en résulte. Nous contesterons plusieurs des raisons allégnées par Perrault pour se justifier, par des exemples et des

autorités antiques très contestables. Mais nous dirons que l'abus dont il s'agit, se trouve ici extrêmement diminué par la position de colonnes, qui, vues de loin, particulièrement de face, et figurant comme de bas-relief sur un fond, ne sont point exposées aux variétés désagréables d'aspect, qu'éprouvent celles autour desquelles le spectateur peut circuler.

Du reste il eût été à souhaiter que tout l'extérieur du Louvre eût été achevé selon l'ordonnance de son péristyle, et celle de la façade en pilastres qui regarde la rivière, façade qui fut aussi l'ouvrage de Perrault. Il y régnerait entre toutes les parties un accord qu'il faut aujourd'hui désespérer d'obtenir jamais.

Les connaissances variées de Perrault lui avaient ouvert les portes de l'académie des sciences. Naturellement il devait être l'architecte d'un monument que le roi voulait consacrer aux études astronomiques; nous voulons parler de l'Observatoire, dont il fit les plans et régla les dispositions sous la dictée de l'académie.

La forme de cet édifice est un rectangle d'environ 16 toises sur 14, flanqué de deux tours pentagonales du côté du midi. A la face opposée, et dans son milieu, est un corps avancé, carré à l'extérieur, qui, au rez-de-chaussée, donne entrée dans un vestibule à pans coupés, dont la voûte est ouverte à son sommet. Le plan du premier étage est distribué en différentes pièces, qui ont chacune leur destination scientifique. Originairement, l'espace octogone d'une des deux tours n'avait pas de voûte, et formait une sorte de puits destiné à mesurer la quantité d'eau qui tombe annuellement. Cet espace a par la suite été voûté.

Il faut dire que, dans la construction de cet édifice, Perrault n'a employé ni fer ni bois. Toutes les pièces sont voûtées avec la plus grande solidité, et chacune peut passer pour un chef-d'œuvre dans l'art de l'appareil des pierres.

L'utilité étant le principal objet d'un semblable monument, l'architecte n'a voulu en devoir la beauté qu'à la simplicité des formes, à la justesse de l'appareil, au choix des matériaux, à la précision de leur travail. Le lieu des observations devant être au premier étage, il a pensé qu'il y fallait de grandes ouvertures, des fenêtres fort exhaussées. Elles sont toutes à plein ceintre, sans aucun chambranle ni ornement.

On n'ignore pas que, dès l'origine de sa construction, le bâtiment de l'Observatoire fut l'objet de beaucoup de critiques, surtout dans la partie des dispositions intérieures, qui doivent correspondre aux différens besoins et services, qu'exige l'étude ou la pratique des sciences qui sont en rapport avec l'astronomie. On doit dire encore que, postérieurement et à diverses reprises, plusieurs changemens ont été pratiqués dans cet intérieur, pour y faire, soit des habitations, soit des cabinets destinés aux instrumens d'observation et à tout ce que les progrès de la science ont rendu nécessaire.

Mais on a été aussi jusqu'à censurer le goût de Perrault dans l'effet extérieur de ce monument, où on lui a reproché d'avoir porté un style moins grave que lourd.

Il nous semble que ce qu'on appelle effet de lourdeur, dans cet édifice, tient à ce qu'il manque réellement de variété dans ses masses et ses détails, et de tout ce que peut produire l'effet pyramidal dans une élévation. Or

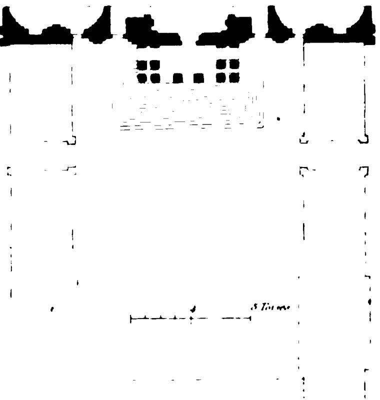
portions de chaque ordre. Le septième et le huitième chapitres, qui sont les derniers de cette seconde partie, et terminent aussi tout l'ouvrage, sont deux dissertations fort intéressantes : l'une sur *l'abus du changement de proportions* selon les distances ou les aspects des objets; l'autre sur *quelques abus introduits dans l'architecture moderne*. La préface même de l'ouvrage est consacrée à une théorie générale, qui renferme d'excellentes notions.

On trouva encore de Perrault, parmi ses manuscrits, après sa mort, un recueil de machines, imprimé depuis, et qu'on peut consulter avec fruit.

Perrault, selon l'opinion qui paraît la plus répandue, mourut des effets de la putridité occasionée par la dissection d'un chameau à laquelle il avait assisté.

Indépendamment des hommages que l'académie des sciences rendit à sa mémoire, la faculté de médecine fit placer son portrait dans le lieu de ses séances, à la suite de ceux des médecins célèbres de tous les temps, qui avaient le mieux mérité de la science et de l'humanité. Non moins juste que l'opinion des contemporains, le suffrage de la postérité a conservé au savant traducteur de Vitruve, au célèbre auteur de la colonnade du Louvre, un rang distingué parmi les hommes qui ont illustré le siècle de Louis XIV.





F. Ollivier sc.

ÉLÉVATION ET PLAN DE L'ÉGLISE DE LA SORBONNE, À PARIS.

T. 2 p.

LE MERCIER,

NÉ A PONTOISE, MORT A PARIS EN 1660.

Il en est à-peu-près de la vie des nations, sous le rapport de la production des arts et des dons du génie, comme de la vie de l'homme individuel; elle a de même ses âges, et chacune de ses périodes a ses propriétés. Comme dans la vie humaine il est un âge où l'on produit sans compter, et un autre âge où l'on compte sans produire; de même on voit chez chaque peuple, dans la révolution qu'y parcourt le génie des arts, un temps où les hommes de talent et les grands ouvrages se multiplient, sans qu'on en tienne ni compte ni registre, et un autre temps où l'on fait leur histoire (car on ne fait d'histoire que du passé): c'est le siècle des descriptions, des critiques, des biographies.

Les petits états qui divisent l'Italie, après s'être disputé, par les talens que chacun avait produits, la palme du génie dans les arts, semblent encore avoir rivalisé de soins entre eux, pour conserver la mémoire et enregistrer les titres de gloire des hommes qui les avaient illustrés, dans l'âge d'une fécondité passée. Il n'en fut pas de même en France: aussi manquons-nous des premiers renseignemens, sur un certain nombre des hommes habiles, qui semblent s'être pressés au siècle de Louis XIV.

De ce nombre est Le Mercier, architecte fort renommé de son vivant, et qui a laissé beaucoup de beaux ouvrages bien propres à perpétuer et à recommander sa mémoire. Nous ignorons l'année de sa naissance. Tout ce qu'on sait de relatif à sa personne, c'est qu'il naquit à Pontoise sur la fin du seizième siècle, et qu'il mourut sans fortune à Paris, en 1660.

Il paraît que Le Mercier avait fait un long séjour en Italie, et tout prouve qu'il y avait puisé, dans l'étude des monumens de l'antiquité, les principes du bon goût et de la belle architecture. On sait qu'il était déjà à Rome en 1607 : c'est ce que nous apprend une estampe qu'il y grava, et qui représente le modèle fait par Michel-Ange de l'église de Saint-Jean-des-Florentins. En 1620, durant son séjour dans cette ville, il grava le catafalque de Henri III, dont il avait donné les dessins. Cette composition architecturale présente un ordre dorique sans base.

Le Mercier, de retour à Paris, trouva un protecteur aussi éclairé que puissant, dans la personne du cardinal de Richelieu, qui, à ce qu'il paraît, lui ordonna tout à-la-fois l'exécution de deux grands édifices.

Le premier, commencé en 1629, fut le palais de ce cardinal, appelé d'abord de ce nom, ou palais Richelieu, devenu depuis palais d'Orléans, mais qui dans l'intervalle fut nommé Palais Royal, lorsque, après la donation que le cardinal en avait faite au roi, la régente Anne d'Autriche et le roi son fils vinrent s'y établir en quittant le Louvre. Les transformations sans nombre que depuis lors ce palais a subies, dans presque toutes ses dépendances, ont tellement dénaturé l'ouvrage de

Le Mercier, qu'à peine en reste-t-il aujourd'hui quelque trace. On s'accorde à n'en reconnaître d'autres que dans quelques parties de la seconde cour, où l'on voit encore des proues de vaisseau sculptées en relief, avec des ancres et autres attributs de marine, répétés sur les trumeaux des fenêtres du rez-de-chaussée. Ces attributs, qui furent également multipliés au château de Richelieu en Poitou, faisaient allusion à la charge de surintendant de la marine et du commerce, dont le ministre était revêtu.

Le second monument, dont le cardinal de Richelieu chargea dans le même temps notre architecte, fut celui de la Sorbonne. La première pierre en fut posée en l'année 1629.

Jusqu'alors le collège et l'église de la Sorbonne n'avaient dû leur célébrité, qu'aux écoles fondées jadis en ce lieu par Robert Sorbon, qui donna son nom à tout l'établissement. Le cardinal de Richelieu voulut en faire, par l'architecture, un monument remarquable, dont l'aspect extérieur apprît l'importance des études théologiques dont il était le chef-lieu, et perpétuât aussi la mémoire de celui qui en deviendrait ainsi le second fondateur.

L'ensemble de ce monument se compose de deux parties distinctes, mais liées entre elles : le bâtiment des écoles, et l'église, dont la façade et l'entrée principale donnent sur la place appelée du nom de l'établissement, *la place de la Sorbonne.*

Le corps de bâtiment destiné aux écoles consiste dans une grande et belle cour beaucoup plus longue que large, d'une bonne et solide construction; mais d'où

l'objet de sa destination semble avoir à dessein éloigné toute recherche d'ordonnance, tout luxe de décoration. Le principal, ou pour mieux dire le seul ornement de cette cour, consiste dans l'aspect du dôme de l'église, qui s'élève à une de ses extrémités sur un plateau fort rehaussé par un perron de plusieurs degrés, au bout duquel se présente la seconde entrée percée dans la partie latérale de l'église, qui se joint aux bâtimens dont on a parlé. Cette entrée s'annonce par un joli portique formé de six colonnes corinthiennes couronnées d'un fronton. Le tout offre une assez bonne imitation des frontispices ou péristyles des temples antiques. Le Mercier a introduit dans la disposition de ses colonnes quelques inégalités d'espacement, et un accouplement des colonnes dans la profondeur de son porche, toutes choses qu'on regretterait d'y trouver, et qu'on blâmerait davantage, si l'on ne voyait la raison qui les a produites. Cette disposition inégale eut sans doute pour motif, le besoin d'offrir dans les angles de l'entablement et du péristyle, un point de résistance à la poussée des claveaux qui forment les plates-bandes, ainsi qu'à l'effort des rampes du fronton, et de la petite voûte qui couvre le portique. Nonobstant ce manque de régularité, et quelques autres abus tels que l'arrasement des membres de l'architrave, pour agrandir l'espace de l'inscription, on doit dire que cette architecture produit un beau point de vue, et que l'élévation du terrein sur lequel cet ensemble repose ajoute encore à son effet.

Le portail de l'église, du côté de la place, est dans le genre de ceux qu'on peut appeler frontispices en placage. Il se compose de deux ordres l'un au-dessus de

l'autre : le premier corinthien, le second composite, avec de grands ailerons qui, selon l'usage assez général de ces sortes de devantures, semblent servir de contreforts au second étage, et raccordent sa masse à celle de l'étage inférieur. Certainement Le Mercier, libre dans cette composition, aurait pu en trouver une moins froide et moins insignifiante; mais à tout prendre, il y a peu de reproches à faire aux détails de cette architecture, dont l'exécution est exempte de caprices autant dans le choix que dans le style de tous les ornemens.

La coupole à l'extérieur est d'une forme sage et d'une belle courbe, et elle peut tenir un rang assez honorable parmi les coupoles du second ordre.

L'intérieur de cette église est la partie certainement la plus recommandable. Il n'y en a peut-être aucune à Paris, entre toutes celles qui sont construites selon le système moderne d'arcades et de pieds-droits, qu'on puisse y comparer pour l'élégance et la symétrie de la disposition, pour l'unité d'ordonnance et pour le goût de décoration. Aucune n'offre, en ce genre, moins d'abus, moins de licences, moins de ressauts; aucune n'est exécutée avec plus de pureté et de correction. Longtemps dégradé par tous les changemens de destination, que les évènemens politiques lui avaient fait subir, cet édifice vient d'être rétabli dans son premier état, et il assure à Le Mercier un des premiers rangs parmi les architectes célèbres du dix-septième siècle.

Il eut encore l'honneur de contribuer le premier à l'agrandissement de la cour du Louvre, qui, comme on l'a vu à l'article de Pierre Lescot, ne devait avoir, selon le premier dessin, que le quart de la superficie qu'elle

occupe aujourd'hui. Lorsqu'on eut formé le projet de l'agrandir, Le Mercier fut chargé de la direction de cette entreprise. Il suivit donc les dessins de Lescot dans toute l'ordonnance du rez-de-chaussée, du premier étage et de l'attique, et il en conserva la disposition générale dans la partie inférieure du pavillon qu'on appelle *de l'Horloge* ou *des Caryatides*. Ce pavillon, qui long-temps servit de milieu à ceux des angles que l'on a abattus depuis, devait également servir de pendant à ceux qui auraient occupé le milieu des trois autres faces de cette cour, si on l'eût terminée à cette époque. C'était une sorte de tradition des hautes tours et des donjons à toits exhaussés, qui régnaient dans tous les châteaux gothiques, et qu'on voyait encore s'élever alors sur toutes les constructions du vieux château du Louvre, qu'il était question de remplacer par un dessin nouveau.

En conséquence de cet usage, Le Mercier surmonta la masse inférieure de son pavillon, d'une sorte de dôme dont il décora l'élévation par huit figures de femmes caryatides, groupées deux par deux, faisant fonction de colonnes accouplées et adossées. La sculpture de ces caryatides a fait la réputation de Sarrazin, et l'on n'a point cessé jusqu'ici d'en louer l'ajustement et l'exécution. Pour ce qui regarde l'invention de l'architecte dans cet ensemble, après en avoir loué ce que sa décoration a de riche et de pittoresque, on ne saurait s'empêcher d'y condamner l'abus que Le Mercier y a fait de ce grand nombre de frontons concentriques qui, outre le vice élémentaire de cet emploi, ne peuvent tendre qu'à rapetisser l'effet de toute la composition.

Mais ce qu'il faut citer avec éloge, c'est l'excellente disposition du vestibule qui, sous ce même pavillon, forme une des entrées de la cour du Louvre, et où l'on aime à retrouver une imitation du beau portique d'entrée du palais Farnèse à Rome. Le Mercier orna le sien de deux rangs de colonnes ioniques accouplées, pour recevoir les retombées des voûtes en pierre qui surmontent les trois allées du vestibule. Il sut fort bien réunir, dans cette architecture, une certaine élégance au caractère grave et solide exigé par le genre de construction qu'il dut y appliquer.

Le Mercier eut une assez grande part dans toutes les entreprises de son siècle. Ainsi, lorsque François Mansart eut perdu, par les variations de ses projets et l'inconsistance de son goût, la confiance d'Anne d'Autriche pour l'érection du monument du Val-de-Grâce, qui n'était hors de terre qu'à la hauteur de 10 pieds, nous voyons que Le Mercier, devenu son successeur, éleva l'église, tant en dedans qu'en dehors, jusqu'à la hauteur de la corniche du grand ordre de pilastres; et l'on est forcé d'y admirer une pureté d'exécution, et une précision d'appareil qui ont toujours caractérisé ses ouvrages.

Le Mercier succéda encore à Métezeau dans la construction de l'église des prêtres de l'Oratoire, rue Saint-Honoré. Obligé de terminer une composition dont il n'avait pas donné la première idée, et qui semble n'avoir pas été conçue très heureusement d'abord, il s'étudia à en corriger les défauts, et il allongea l'église de toute l'étendue de la partie circulaire qui lui sert de chœur. On peut observer, du reste, dans l'ordonnance

générale de l'intérieur, certaines irrégularités volontaires, telles que l'espacement variable des métopes, ce qui ne paraît point devoir lui être imputé, tant cela contraste avec l'exacte distribution de toutes les parties de détail de l'architecture, à laquelle on voit qu'il se montra fidèle dans presque tous les édifices de sa composition.

Le dernier des grands ouvrages de Le Mercier, à Paris, fut l'église de Saint-Roch, rue Saint-Honoré; il en commença la construction en 1653. La première pierre fut posée par Louis XIV; on y plaça deux médailles, l'une avec l'effigie du roi, l'autre avec celle d'Anne d'Autriche, sa mère. Au fond, le plan et l'élévation de cette église, qui est toutefois une des plus élégantes de Paris, n'offre rien de fort remarquable, ni pour la conception générale, ni pour le caractère particulier ou le style propre de l'architecte. C'est une répétition d'un très grand nombre d'églises, qui n'ont plus présenté que de faibles différences entre elles, depuis que le besoin de la solidité et de la construction des voûtes en pierre surtout, y a fait introduire le système généralement uniforme des arcades et des pieds-droits ornés de pilastres.

Pour qu'il fût possible de bien apprécier le véritable mérite de Le Mercier dans une entreprise, où il lui eût été difficile de se distinguer par l'originalité, il aurait fallu qu'il eût eu l'avantage d'achever lui-même l'ensemble, et de terminer les détails de tout le monument. Cet avantage lui fut refusé. La mort l'enleva lorsqu'il n'avait encore élevé que le chœur et une portion de la nef. Cette église resta long-temps inachevée et sans

voûte, n'ayant pour couverture qu'un plafond en bois. Les libéralités du roi et les dons de plusieurs paroissiens en firent, à la fin, compléter la construction. Quelques additions successives augmentèrent son étendue en longueur. Quant au portail, ce fut Robert de Cotte qui en donna les dessins, et ce fut son fils qui en acheva l'exécution. C'est une composition froide, sans idée, sans caractère, d'un style médiocre, froid, insignifiant et privé d'effet.

Quoique l'on manque de notions positives sur ce qui regarde Le Mercier, dans ce qu'on peut appeler les circonstances particulières de sa vie, nous dirons, sur les récits de quelques biographes, que, pour le récompenser de ses travaux, le cardinal de Richelieu lui fit avoir la place de premier architecte du roi. C'aurait été par suite de cette nomination qu'il aurait exécuté, dans la cour du Louvre, les ouvrages dont on a déjà parlé. Ce fut donc encore en vertu du même titre, qu'il commença les travaux intérieurs de la grande galerie qui unit le palais du Louvre à celui des Tuileries. Cette galerie demandait dans son ensemble, et surtout dans sa voûte, un système bien combiné de décoration. Le Mercier arrêta un projet qui n'eut pas de suite. Les compartimens qu'il avait imaginés pour recevoir les peintures que Nicolas Poussin y devait placer, ne furent point agréés; Poussin les fit supprimer, et ceux qu'il voulut leur substituer n'eurent pas un meilleur sort.

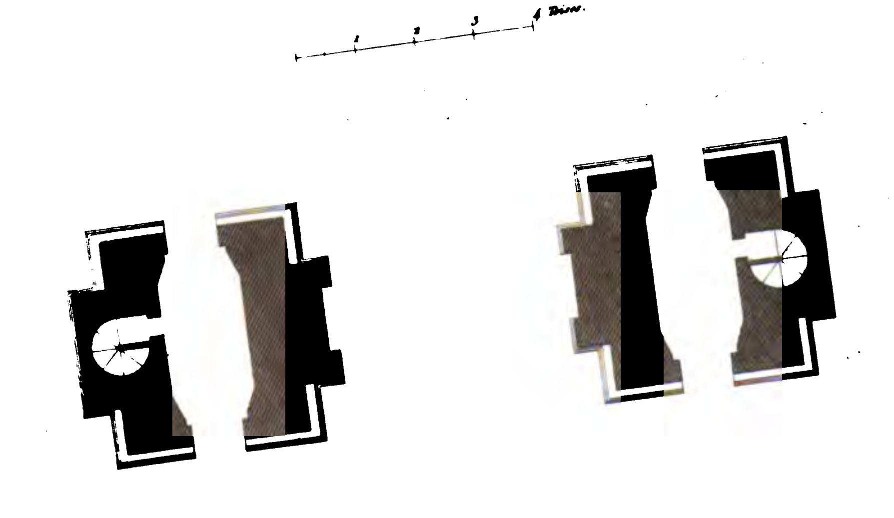
On attribue à Le Mercier divers autres ouvrages qui sont moins connus, comme étant plus ou moins éloignés de la capitale, seul centre, en France, des grands travaux et surtout des grandes réputations.

On met au nombre de ces travaux peu renommés les portails de l'église de Ruel et de celle de Bagnolet, l'église de l'Annonciade à Tours, l'église paroissiale et le château de Richelieu.





1 2 3 4 Toises.



T. 2.

ARC DE TRIOMPHE DE LA PORTE S.t DENIS, À PARIS.

F. Olivier sc.

BLONDEL (François),

NÉ EN 1618, MORT EN 1686.

Une sorte de singularité a voulu que les auteurs des trois monumens, que la France place en tête de ses plus célèbres ouvrages d'architecture, n'aient point fait de cet art leur profession spéciale. Le premier architecte du Louvre, Pierre Lescot de la famille d'Alissy, fut abbé de Clagny et chanoine de l'église de Paris. L'auteur du célèbre péristyle du Louvre, Claude Perrault, était docteur en médecine; François Blondel, à qui Paris doit, dans l'arc de triomphe de la porte Saint-Denis, un des chefs-d'œuvre du siècle de Louis-le-Grand, fut envoyé par le roi dans les cours étrangères, et devint maréchal-de-camp. Il n'avait consacré sa jeunesse ni à l'étude des arts, ni à l'exercice de l'architecture.

D'heureuses circonstances concoururent à lui en faire naître le goût et à lui en procurer les connaissances. Henri Auguste de Loménie, voulant achever l'éducation de son fils, âgé de seize ans, à la grande école des voyages, lui donna pour mentor François Blondel. Le gouverneur et l'élève partirent au mois de juillet 1652, et parcoururent, pendant trois ans, les contrées du nord, celles de l'Allemagne et de l'Italie.

Les voyages ont surtout la propriété de former d'ha-

biles négociateurs, classe d'hommes peu nombreuse, et dont les états de l'Europe, pour leurs intérêts divers, ont le plus grand besoin. Blondel se trouva porté dans cette carrière. Nous savons qu'il fut employé à plusieurs négociations auprès de divers princes étrangers. Une mission honorable qu'il eut en qualité d'envoyé extraordinaire du roi, à la Porte ottomane, lui donna l'occasion, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même dans son cours d'architecture, de voir Constantinople, et de visiter l'Egypte. L'objet de sa mission était de réclamer contre la détention de l'ambassadeur de France, aux sept tours. Le négociateur, de retour en France, fut récompensé de son succès, par un brevet de conseiller d'état. La faveur du roi réservait à ses talens un prix plus flatteur puisqu'il devait les rendre utiles. Blondel réunissait aux connaissances littéraires un savoir profond dans les mathématiques. Il fut choisi pour les enseigner au grand Dauphin, fils de Louis XIV. Le collège royal le compta depuis parmi les lecteurs et professeurs de cette science.

Il était difficile qu'un homme aussi instruit que Blondel, eût vu sans beaucoup d'intérêt et encore plus de profit, les grands modèles de l'art de bâtir, que ses voyages l'avaient mis à même d'admirer. La seule impression des monumens de l'antiquité suffirait pour produire, sinon le besoin, au moins le desir d'être architecte : Blondel n'attendait plus qu'une occasion pour s'en reconnaître le talent. Il avait quarante ans lorsqu'elle se présenta en 1665.

La rivière de Charente, qui est d'une largeur assez considérable vis-à-vis la ville de Saintes, y est traversée par un pont composé de deux parties. La moins considé-

rable avait été ruinée autant de fois que rétablie, de sorte qu'à cet endroit on ne passait plus la rivière qu'en bateau. Le roi, voulant qu'il y fût fait un pont solide, donna ordre à Blondel de se rendre à Saintes, et de mettre la main à cette entreprise. Un pont de trois grandes arches avec une plus petite fut bientôt établi, par tous les moyens propres à en assurer la solidité, et l'autre partie plus considérable fut raffermie dans ses fondations. Le tout fut terminé par un arc de triomphe à deux ouvertures. Sa largeur est égale à sa hauteur. Il est décoré d'un ordre de pilastres corinthiens cannelés, dont les entablemens servent d'impostes aux bandeaux des deux ceintres.

L'académie des sciences s'attacha Blondel en 1669. Vers le même temps, le roi avait ordonné par lettres-patentes, que les ouvrages publics à faire désormais dans Paris, seraient exécutés suivant un plan général tracé par cet architecte, et dont les dessins durent à cet effet être déposés à l'hôtel-de-ville.

Il y avait jadis, au bout de la rue Saint-Antoine, une porte construite pour une entrée triomphale d'Heni II. On voulut, en 1672, agrandir sa masse, qui avait besoin de quelque restauration. Blondel fut chargé de ce double soin. Il ajouta deux arcades à la porte, et par l'addition d'un attique au-dessus de celle-ci, et de deux autres attiques plus petits sur les arcades latérales avec de petits obélisques, il parvint à faire d'un ouvrage demi gothique et mesquin, un monument de quelque importance, digne d'être conservé, soit sous le rapport historique, soit pour quelques belles figures de Paolo Ponzio, soit comme témoignant du goût et du style de deux

âges. Cependant un siècle était à peine écoulé depuis sa restauration, que différentes raisons de dégagement et de commodité publique, lorsqu'il s'est agi d'élargir cette entrée de Paris, en ont déterminé la destruction.

Pareille fatalité s'est attachée à un autre monument du même genre, élevé par Blondel, pour une autre entrée de Paris, l'arc de la porte Saint-Bernard, dont la composition lui avait coûté le plus de peine, vu les sujétions extraordinaires auxquelles il fut asservi, et dont il rend compte dans son traité. Quelques inconvéniens de sa position pour le libre accès des voitures, motivèrent sa suppression en 1792. Rien toutefois n'eût été plus facile que d'accorder dans l'emplacement qu'il occupait, et qu'on pouvait agrandir à volonté, l'intérêt du monument avec celui de la commodité publique.

Ce n'est donc plus que dans les livres qu'on peut en retrouver l'image.

A vrai dire, ce monument fut improprement appelé arc de triomphe; sa masse seule en avait la ressemblance. Sous le rapport de sa disposition, qui offrait deux seules arcades égales, il rentrait dans la classe des portes de ville, auxquelles convient une double ouverture, pour ceux qui entrent et pour ceux qui sortent, à la différence de l'arc triomphal, qui, ramené à sa destination positive, et à la convenance de son emploi, doit offrir un seul grand arc pour le triomphateur, accompagné si l'on veut de deux petits arcs collatéraux. La décoration du monument de Blondel n'annonçait rien non plus qui fût relatif aux exploits militaires, dont les arcs triomphaux sont naturellement les fidèles historiens. Ici la sculpture n'avait été chargée de célébrer que les quali-

tés civiles de Louis-le-Grand. Deux grands bas-reliefs occupaient de chaque grand côté l'attique de l'édifice. Du côté de la ville, le roi était figuré répandant de toutes parts l'abondance. On lisait au-dessous cette inscription : LUDOVICO MAGNO ABUNDANTIA PARTA. *Præfect. et Ædil. poni. c. c. Ann. M. D CLXXIV.* Le bas-relief du côté du faubourg représentait Louis XIV sous une forme allégorique, tenant le gouvernail d'un navire voguant à pleines voiles. On lisait cette inscription : LUDOVICI MAGNI PROVIDENTIA, etc. Chacun des pieds-droits était orné de figures en bas-relief, des différentes vertus. Toute cette sculpture de Jean-Baptiste Tuby, assez d'accord avec le style de l'architecture, formait un ensemble fort recommandable, qui, indépendamment de beaucoup d'autres considérations, aurait dû garantir ce monument d'une destruction anticipée.

Blondel avait préludé, dans les deux ouvrages qu'on vient de décrire, à la composition du plus grand monument triomphal, qui eût jusqu'alors été élevé chez les modernes, et même chez les anciens Romains; car il paraît douteux qu'aucun des arcs de triomphe érigés aux empereurs, ait jamais été porté à une aussi grande élévation que celui de la porte Saint-Denis à Paris.

Il se compose d'une seule et grande arcade, inscrite dans une masse carrée dont la hauteur est de 72 pieds 9 pouces, non compris le plateau supérieur, sur une largeur de 73 pieds 9 pouces. La largeur de l'ouverture de l'arcade est de 24 pieds 2 pouces. Sa hauteur est de 46 pieds 2 pouces. Elle est encadrée dans un renfoncement qui a 31 pieds 1 pouce de large, sur 46 pieds 2 pouces de haut. L'épaisseur du monument, abstrac-

tion faite de celle des pyramides en bas-relief, dont on parlera dans la suite, est de 15 pieds, et la profondeur de l'arcade n'est que de 12.

Les deux faces de l'édifice ne diffèrent entre elles que par la quantité des ornemens. Celle du faubourg, pour en être moins chargée, n'en est peut-être pas moins recommandable. Nous allons commencer par la décoration de la face qui regarde la ville.

Les deux pieds-droits qui accompagnent l'ouverture de l'arc, servent de fond à des espèces de pyramides en bas-relief, dont la largeur inférieure est à celle de leur partie supérieure, comme 3 à 1. Elles posent sur une plinthe et sont surmontées d'un globe porté par un petit amortissement. Sur la surface de chacune de ces pyramides, et dans toute leur hauteur, s'élèvent des trophées à la manière antique, où sont suspendus et entremêlés des boucliers ornés des armoiries ou symboles des provinces, que le roi venait de soumettre en Hollande. Au pied de chacun des trophées est assise une figure colossale de plein-relief. D'une part c'est le Rhin dans la forme d'un fleuve étonné; de l'autre on voit la Hollande sous l'emblème d'une femme affligée, assise sur un lion terrassé, qui dans une de ses pattes tient une épée rompue, et dans l'autre un trousseau de flèches brisées et à demi renversées.

Blondel nous apprend qu'il plaça ainsi ces figures au bas des trophées, d'après des types de médailles antiques, sur lesquelles on voit ainsi des provinces ou des villes captives. Cette imitation n'est pas là seule qu'on admire dans sa composition. Ainsi les deux piédestaux des pyramides présentent une assez heureuse répétition du

piédestal de la colonne Trajane à Rome. La sculpture très méplate des armures qui ornent le fond de ces soubassemens, le bon goût de leur agencement et de leur exécution, tout y rappelle le style et le caractère du monument de Trajan.

Le ceintre de la porte, au lieu de la clef ou agrafe d'usage, est orné de la dépouille d'un lion dont la tête et les pattes pendent sur l'archivolte, lequel a ses angles remplis par des victoires, selon l'usage de tous les arcs antiques. Cet arc en diffère par l'absence d'attique; car on ne saurait appeler ainsi le plateau qui est au-dessus de l'entablement, et qui n'a d'autre ornement qu'une rangée de postes. Mais au-dessus du ceintre est un grand bas-relief qui, du côté de la ville, représente le passage du Rhin à Tolhuis. Celui qui regarde le faubourg a pour sujet la prise de Maëstrich en 1673.

La façade postérieure du monument est, comme on l'a déjà dit, presque en tout conforme à celle qui vient d'être décrite : mêmes pyramides, mêmes trophées, mêmes détails de sculpture, dont la composition ne diffère de celle du côté antérieur, que par quelques économies de décoration. Les pyramides de ce côté n'ont point, comme de l'autre, des figures allégoriques; mais elles sont portées sur des lions, et ce motif paraît avoir été emprunté de l'obélisque de la place de Saint-Pierre à Rome.

La sculpture, qui dans ce monument fait plus de la moitié des frais de sa décoration, fut commencée par Girardon, et terminée par Michel-Anguier. Le style des figures est grandiose, quoique avec un peu de lourdeur de dessin et d'exécution. Ce qu'on appelle sculpture

d'ornement y est ce qu'on peut voir de mieux après l'antique. Peu d'ouvrages modernes, en se modelant sur les exemples du passé, ont réuni au même degré que celui-ci le mérite d'une véritable et judicieuse imitation, à celui de l'originalité; et certes on peut dire que, malgré tous les emprunts faits aux anciens, personne n'a jamais su mieux que Blondel, dans ce monument, produire un ensemble qui n'appartienne qu'à lui. Aussi, loin d'avoir à lui faire le reproche de plagiat, les hommes d'un goût sévère, sont-ils portés à l'accuser de certaines nouveautés qui, sans rien ôter à sa gloire, doivent être relevées pour l'intérêt de l'art.

On peut réduire à deux points les observations critiques, auxquelles l'arc de la porte Saint-Denis donne lieu. L'un a rapport à la proportion, l'autre à la décoration.

Sous le premier rapport, on ne conteste pas que, vue en face, la masse du monument n'ait une belle correspondance de parties, et ne produise un ensemble généralement estimable. Cependant ce monument étant tout-à-fait isolé, se fait voir aussi latéralement; et alors on ne devine point par quelle raison, l'auteur ne lui a point donné une profondeur proportionnée à ses autres dimensions. On a vu qu'elle se réduit à 10 pieds. Les arcs qui nous sont parvenus des anciens, portent tous dans leur proportion une épaisseur plus que double de celle qu'a l'arc de Blondel. L'arc de Septime-Sévère, par exemple, quoique de 12 pieds moins haut que celui de Louis-le-Grand, a près de 10 pieds de plus en épaisseur.

Cette sorte de disproportion, qui est frappante, quand on voit de côté ou de profil l'arc de la porte Saint-De-

nis, ne laisse pas que d'être encore sensible lorsqu'on le considère en face. Quoique Blondel ait diminué de la hauteur de son ouverture, qui contre l'usage a moins du double de sa largeur, cependant elle paraît encore fort exhaussée. Il est permis de croire que cet effet sera dû au peu de profondeur, et à la maigreur qui en résulte. Le vide de l'arcade ne perdant rien, ou ne perdant en hauteur que très peu, à la vue, par le manque du prolongement perspectif des soffites ou de la voûte, l'arcade se détache presque tout entière sur le ciel, comme si elle était vue géométralement. Enfin, soit qu'on voie le monument latéralement, soit qu'on se place en avant, il est difficile de ne pas lui desirer une épaisseur double de celle que Blondel lui a donnée.

A l'égard de la décoration de ce monument, auquel on ne peut refuser un aspect riche et majestueux, et un excellent goût dans les détails et l'exécution des ornemens, il faut aussi y faire une part pour la critique. Nous dirons donc que l'ensemble de son parti décoratif, a d'abord quelque chose d'un peu disparate dans le choix de certains objets, et ensuite quelque chose de trop compliqué ou de surabondant quant aux idées.

Nous appellerons, par exemple, motif disparate ou impropriété, l'application de la forme de pyramide aux pieds-droits d'un arc triomphal. On n'entend y critiquer ni ce genre tout-à-fait moderne de bas-relief, ou de placage donné à une pyramide, ni cette forme bâtarde qui tient un milieu équivoque entre l'obélisque et la pyramide. Ce qu'il faut y attaquer c'est leur présence ici. La pyramide, type essentiel de sépulture, consacré de tout temps, soit en réalité, soit d'une manière figu-

rée ou symbolique, aux usages et aux idées funéraires, ne saurait se trouver associée à un monument triomphal, sans un contresens dans la langue de l'architecture et de la décoration.

L'abus de ce motif ne semble pas avoir été corrigé, ou l'aurait été très imparfaitement, par les trophées appliqués à la surface de ces pyramides. Dans tous les cas, ce double emploi est précisément ce qu'on peut appeler ici complication ou redondance. Il semble qu'il aurait convenu d'opter entre l'un ou l'autre motif. De cet assemblage, ou, si l'on veut, de cette surcharge, il ne peut résulter en ce genre que ce que produit ailleurs ce qu'on appelle duplicité d'action, où deux intérêts se détruisent au lieu de se renforcer. On croit voir enfin de la part de Blondel l'intention d'enchérir sur l'antiquité, par une cumulation d'objets qui, pour être habilement rapprochés, n'en dénotent pas moins une recherche ambitieuse de luxe, plus qu'un emploi judicieux des richesses de l'art.

Nous répéterons, toutefois, qu'à supposer la réalité de l'abus qu'on vient d'indiquer, il est difficile de concevoir un abus justifié par de plus grandes beautés, et qui soit devenu le principe d'une plus grande magnificence.

Blondel ayant réuni, comme on l'a vu, les connaissances littéraires à l'étude et à la pratique des arts, on ne trouvera point étonnant qu'il ait été lui seul, l'auteur des inscriptions qu'on lit sur l'arc de triomphe de la porte Saint-Denis, et sur celui de la porte Saint-Martin, construit par Bullet, son élève; mais ce qu'on doit y relever, c'est l'excellent style lapidaire, dont il avait, sans

aucun doute, étudié le goût et l'esprit sur les monumens antiques.

Long-temps le monument de la gloire de Blondel, et un des plus beaux du plus beau règne, avait paru menacé d'une dégradation qui affectait moins sa masse que ses détails et l'exécution de ses ornemens. Il a été, depuis quelques années, réparé avec beaucoup d'intelligence et de soin dans toutes ses parties, et il se trouve aujourd'hui rendu à sa première intégrité.

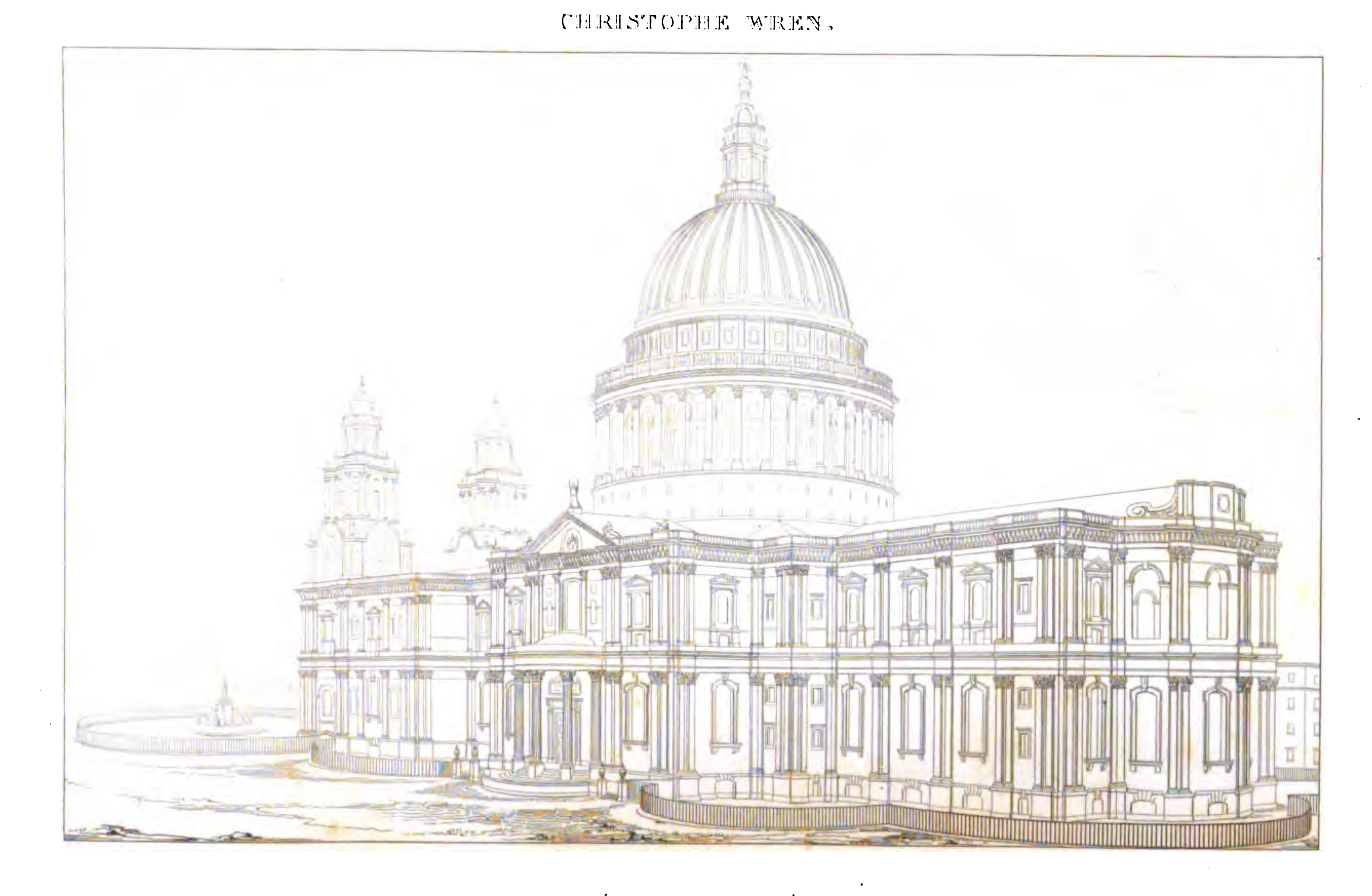
Ce n'est pas le nombre, mais la qualité des ouvrages qui fait les réputations. Celle de Blondel n'aurait pas besoin d'une plus longue énumération de travaux, et l'on conçoit que, partagé comme il le fut entre des occupations fort diverses, il n'a point pu fournir à l'historien de l'architecture une liste de travaux très nombreuse. Nous ne devons donc pas omettre la mention d'un grand bâtiment qui fut construit sur ses dessins. On veut parler de la corderie de Rochefort, édifice composé de deux étages, dans une longueur de 216 toises, sans compter les pavillons, sur une largeur de 24 pieds. Blondel, dans son traité d'architecture moderne, a rendu compte des procédés qu'il mit en œuvre pour opérer la solidité de ses fondations dans un terrein glaiseux, entre un canal et la rivière de la Charente. Aux forges de l'arsenal de la même ville, et dans quelques parties de sa corderie, il sut s'approprier avec succès une porte du genre rustique, qui y fait un très bon effet. C'est celle que Serlio a insérée, dans son recueil, et qui existait de son temps, à Rome, dans un reste d'antiquités qu'on appelait, dit-il, le camp des soldats de Trajan.

Les travaux de Blondel furent récompensés par la place de professeur et directeur de l'académie d'architecture, établie en 1671. Le cours que nous connaissons de lui, renferme les leçons qu'il dictait aux élèves de cette école royale. Les ordres y sont traités suivant les principes des anciens et des meilleurs maîtres modernes. Cet excellent ouvrage prouve que l'auteur avait su joindre, aux grandes connaissances qu'il avait acquises pour lui, l'art de les développer et de les rendre utiles aux autres.

Outre ce cours d'architecture, qui forme un gros volume *in-folio*, il publia beaucoup d'autres ouvrages, entre lesquels on cite: *Une comparaison de Pindare et d'Horace, des notes sur l'architecture de Savot. L'histoire du Calendrier Romain. L'art de jeter les bombes, et une nouvelle manière de fortifier les places.* Ces deux derniers ouvrages lui méritèrent le grade de maréchal-de-camp. Louis XIV, auquel il les présenta en 1675, n'en voulut pas permettre la publication, avant que les fortifications qu'il faisait faire à plusieurs places de guerre ne fussent achevées.



CHRISTOPHE WREN.



ÉGLISE DE S.T PAUL À LONDRES.

CHRISTOPHE WREN,

NÉ A EAST KNOYLE EN 1632, MORT EN 1723.

Les renseignemens historiques que nous connaissons sur la vie et les ouvrages de Christophe Wren, et sur ses premières années, ne nous apprennent point quel avait été son maître dans l'art de l'architecture, ni même s'il en eut un. On peut présumer, d'après les diversités nombreuses d'études et de sciences auxquelles sa jeunesse avait été livrée, qu'il dut uniquement aux mathématiques, d'être initié aux connaissances de cette partie de l'art de bâtir qui est soumise aux lois du calcul, connaissances auxquelles le génie ne supplée pas toujours, mais qui, réciproquement, ne sauraient remplacer le génie pour les grandes entreprises de l'architecture. Lorsqu'en ce genre l'étude et la nature auront réuni dans le même homme, et avec une juste combinaison, les dons du savoir et ceux de l'imagination, il devra naître de là, si les circonstances lui sont favorables, un grand architecte.

Christophe Wren fut un de ces rares exemples, et les besoins de son siècle concoururent à développer chez lui, les heureuses dispositions qui n'attendaient que l'occasion propre à les faire briller.

Il naquit en 1632, à East Knoyle, dans le comté de

Wilts où son père, doyen de Windsor, et d'une ancienne famille originaire de Danemark, s'était établi en se fixant en Angleterre, dans le diocèse de Durham. Dès l'âge le plus tendre, il annonça la plus grande aptitude aux sciences, surtout aux mathématiques; et on l'admit comme gentilhomme pensionnaire au collège de Wadham, à Oxford. Il n'avait que treize ans lorsqu'il construisit une machine, pour représenter le cours des astres, et divers instrumens d'astronomie, mieux divisés ou plus commodément suspendus que ceux qui existaient alors. A seize ans, il avait déjà fait des découvertes dans l'astronomie, la gnomonique, la statique, la mécanique; et à peine âgé de vingt-cinq ans, il professait ces sciences à Oxford, au collège de Gresham. Bientôt il obtint la chaire de droit civil dans l'université de cette ville, et une place à la société royale de Londres, qui venait d'être établie.

Jusqu'ici nous ne voyons rien qui eût pu faire prédire, qu'il deviendrait un des premiers architectes et de son pays et de son siècle.

Vers 1665, il fit un voyage à Paris, dans la vue, dit-on, d'y examiner l'état des arts qui commençaient à y refleurir sous les auspices d'un nouveau règne. Un grand évènement le rappela promptement dans sa patrie. Effectivement l'année suivante, 1666, fut celle du terrible incendie qui consuma la plus grande partie de la ville de Londres. Ce malheur, et le besoin non-seulement de le réparer, mais de le faire servir à l'amélioration comme à l'embellissement de cette capitale, éveillèrent le génie de Wren et lui révélèrent des talens dont

le principe avait jusqu'alors sommeillé en lui. Il imagina un plan général de reconstruction de la ville.

On peut dire de presque toutes les grandes villes, excepté d'un fort petit nombre, qu'elles ne furent et ne sont autre chose, qu'un agrégat fortuit et successif de constructions ajoutées les unes aux autres, sans aucun dessin, sans aucune prévision de l'avenir. C'est souvent lorsqu'il n'y a plus de remède à leurs irrégularités, qu'on cherche les moyens toujours lents d'en redresser les rues, et d'en symétriser les aspects. Wren crut qu'il fallait saisir l'occasion du malheur arrivé, pour soumettre la réédification de Londres à un système d'ensemble, qu'en vain on attendrait des volontés particulières.

Son plan présenta de longues et larges rues coupées à angle droit, des projets d'églises, de places, de monumens publics dans de belles positions; des portiques variés selon les quartiers, servaient de points de vue, en divers lieux, aux principales rues. Jamais programme plus vraiment idéal ne fut conçu, et pour un but moins imaginaire. Il fut gravé en 1724, et l'on peut juger encore aujourd'hui de l'impression qu'il dut faire à l'époque où il fut présenté au parlement. Il y devint le sujet d'une longue discussion. Deux opinions opposées s'y combattirent : les uns appuyèrent le projet de Wren; les autres soutinrent qu'il fallait rebâtir sur l'ancien plan; un troisième parti, comme cela arrive souvent, se plaça au milieu des deux et fit prévaloir son opinion. On prit une portion du nouveau plan, on en conserva une de l'ancien, et Londres manqua pour toujours l'occasion d'être le chef-d'œuvre de toutes les villes. Cepen-

dant ce qu'on adopta du projet de Wren, quant à la largeur des rues, à la grandeur des places et à une construction en matériaux plus solides (l'ancienne était toute de bois), n'a pas laissé de rendre encore cette ville une des plus remarquables de l'Europe, sinon pour l'architecture, du moins pour la régularité, l'alignement, la disposition des rues et des places.

Si Londres manqua l'avantage que lui eût procuré l'adoption du grand projet de Wren, elle y gagna toujours d'apprendre qu'elle avait en lui un homme né pour les grandes choses. Lorsque la nature produit de pareils hommes, il semble que la société ne manque pas non plus de faire naître le besoin d'ouvrages qui soient à leur niveau. On remarque que les grandes entreprises et les grands artistes se sont toujours rencontrés; et dans cette coïncidence on ne saurait dire de quel côté est le premier moteur.

Jean Denham, architecte du roi, étant mort en 1668, Wren lui succéda, fut fait chevalier, et eut dès-lors la direction d'un grand nombre d'édifices publics.

Cependant Londres était à peine sortie de ses cendres, et déjà on projetait d'y élever un monument qui devait présager la grandeur future de cette ville. Il ne s'agissait de rien moins que de rivaliser avec la vaste basilique de Saint-Pierre de Rome. Christophe Wren fut chargé de cette noble entreprise, et dès 1675 il jeta les fondemens de Saint-Paul. On croit que dans un premier modèle qu'il composa, il avait voulu se rapprocher des plans et du style des temples de l'antiquité; mais l'Angleterre avait subi pendant plusieurs siècles, comme tout le nord de l'Europe, les habitudes du genre de bâ-

tir gothique. Les constructeurs des églises de ce genre, libres des sujétions d'une ordonnance régulière, et par conséquent de tout rapport de proportion entre les plans et les élévations, s'étaient plu à chercher la beauté, et à la placer uniquement dans la grandeur linéaire, c'est-à-dire dans la longueur et la procérité des intérieurs. Wren adopta donc en plan la disposition du plus grand nombre de ces églises, qui ordinairement se composent de deux parties d'une longueur égale, le chœur et la nef, que divisent (ainsi qu'on les appelle) les deux bras de la croisée.

La longueur de Saint-Paul, qui est de 450 pieds français, offre, dans le milieu de cet espace, une coupole de 98 pieds français de diamètre et de 208 pieds français de hauteur. Un rang de bas-côtés règne dans toute la longueur de l'église, qui se termine au bout du chœur par une apside (ou rond-point), et qui commence en avant de la nef par un grand et spacieux vestibule. L'ordonnance intérieure est en arcades, dont les pieds-droits reçoivent des pilastres corinthiens avec un entablement fort régulier. Au-dessus de cet entablement règne un attique continu, sur lequel s'élève la voûte avec les fenêtres qui éclairent l'intérieur. La coupole a été fort ingénieusement construite, dans une forme pyramidale que les yeux ne sauraient découvrir, et qui a singulièrement épargné l'effort de la poussée latérale.

La critique d'un semblable monument comporterait de nombreuses et importantes considérations, que l'on ne saurait même effleurer ici. Nous nous bornerons en peu de mots, à une seule, celle qui est à la portée du plus grand nombre, je veux dire l'impression générale

ou l'effet de cette architecture, tant au-dedans qu'au-dehors.

S'il s'agit de l'impression que le spectateur reçoit de l'aspect intérieur, nous nous permettrons de dire qu'il est généralement médiocre. On n'y est véritablement frappé d'aucune sorte de grandeur, d'aucun caractère bien prononcé, soit de force et de sévérité, soit d'élégance et de richesse. Les sens et l'esprit y voudraient ou plus de simplicité ou plus de variété; quelque chose de nu, de pauvre et de froid s'y fait sentir. En un mot, on entre dans Saint-Paul sans étonnement; on en sort sans admiration.

Quant au mérite et à l'effet de l'architecture, l'extérieur nous paraît l'emporter sur l'intérieur. Nous le disons d'abord de la coupole, dont la forme, la courbe et la décoration sont fort belles, dont l'ensemble, bien qu'on puisse le trouver découpé par la saillie de la colonnade qui l'environne, ne laisse pas de produire un tout très harmonieux. Pour ce qui est de la masse extérieure de l'église proprement dite, il est possible de blâmer dans son ajustement l'application des deux ordres de pilastres l'un au-dessus de l'autre. Le goût scrupuleux de ceux qui mettent avant tout autre mérite, celui de l'unité, regrettent que deux ordres, qui dans cette position signifient deux étages, se trouvent au dehors d'un édifice qui intérieurement n'a point d'étages. Cependant le parti général de toute cette masse, considérée abstraction faite du rapport qu'on vient d'indiquer, est d'un style sage, d'une bonne composition et d'une exécution aussi pure que précieuse. On aime à y remarquer, à l'extrémité de chaque croisée, les petits

avant-corps circulaires en colonnes qui leur servent de portiques.

Malheureusement pour cette église, comme à l'égard de beaucoup d'autres, ce qu'on peut le moins y louer, c'est son frontispice avec les deux clochers, composition banale, sans effet et sans grandeur, mais résultat en quelque sorte nécessaire de la sujétion imposée par la hauteur de l'édifice. Le manque d'espace a frustré ce monument d'une place suffisante, pour qu'on puisse en embrasser convenablement l'ensemble. Le lieu qu'il occupe étant dans la cité, le quartier de Londres le plus resserré, Wren ne put pas remédier à cet inconvénient.

L'église de Saint-Paul, construite toute en pierre de Portland, a eu l'avantage d'avoir été par lui commencée, conduite et terminée en trente-cinq années, c'est-à-dire par un seul et même architecte; et, ce qu'on a observé encore, par un seul et même entrepreneur, avantage très rare dans les grands édifices, et auquel celui-ci doit certainement de n'offrir aucune de ces disparates de manière et de goût, produits naturels des modifications que ne manquent presque jamais d'y introduire, dans la conduite de l'ouvrage, les architectes qui s'y succèdent. Comme église, à part les critiques qu'on en peut faire (et quel édifice en est exempt?) Saint-Paul se place, sous plus d'un motif, mais surtout pour l'importance et la grandeur, au second rang, c'est-à-dire immédiatement après Saint-Pierre de Rome.

Wren, au même temps, élevait un autre monument qui dans son genre, du moins pour la hauteur, ne devait point avoir de rival : je veux parler de cette colonne qu'on appelle à Londres du nom seul de *Monument*,

et que l'on construisit en pierre, à l'endroit même où avait, soit commencé, soit fini l'incendie dont on a parlé, pour perpétuer le souvenir de ce mémorable fléau. Sa hauteur est de 188 pieds français, en y comprenant le piédestal et le couronnement. On prétend dans plus d'un ouvrage (et il nous semble sans aucune raison), que cette colonne est de l'ordre toscan. Outre que nous ignorons ce qui peut caractériser dans une colonne ce prétendu ordre, d'invention tout-à-fait arbitraire, nous pensons qu'une colonne monumentale, et par conséquent isolée, dès-lors indépendante de toutes les autres parties constitutives d'un ordre, ne saurait être assujétie aux proportions et au caractère qui le distinguent. Ce n'est guère alors que par son chapiteau et par sa base que la colonne de Londres peut se faire reconnaître; et il nous semble que ces deux objets, ainsi que ses cannelures, doivent la désigner comme appartenant à l'ordre dorique des modernes.

Elle pose sur un piédestal de 37 à 38 pieds, et de 19 pieds 6 pouces en carré. La face principale est ornée d'un bas-relief en marbre, où la sculpture à représenté la destruction des maisons par le feu, et d'autre part leur réédification. Diverses figures allégoriques enrichissent cette composition, au milieu de laquelle on voit le roi Charles II, auquel on présente le plan de la reconstruction de la ville. Aux quatre angles du socle, en forme de congé qui termine par en haut le piédestal, sont sculptés quatre animaux fabuleux, qui sont des salamandres emblèmes du feu. Le fût de la colonne a 14 pieds de diamètre.

Le tailloir qui termine le chapiteau supporte un

corps circulaire, que surmonte un grand vase de bronze d'où sortent des flammes. L'intérieur de la colonne renferme un escalier en bois, composé de 345 marches de 9 à 10 pouces de large sur 5 à 6 pouces de haut.

Généralement, l'exécution de l'ouvrage est large, correcte et de bon goût. Il ne manque encore à l'effet qu'on devrait recevoir de son ensemble, qu'une place en rapport avec la dimension d'un monument aussi colossal.

Un des plus remarquables édifices d'Oxford est dû au génie de Wren : c'est celui qu'on appelle le *Théâtre*, nom qu'on lui a donné parce que, d'un côté, sa forme extérieure est circulaire, et aussi à cause de l'emploi qu'on en fait pour les exercices littéraires de l'université, et les réunions d'assemblées destinées au soutien des actes publics, quelquefois à l'exécution des concerts. Il fut commencé en 1664, et achevé en 1669, aux dépens de Gilbert Sheldon, archevêque de Cantorbery, chancelier de l'université d'Oxford. Ce bâtiment, qui peut contenir, tant sur ses degrés que dans ses tribunes, quatre mille personnes, formerait un ovale régulier, si le côté qui regarde la bibliothèque Bodléienne n'avait été fait en ligne droite. Sur cette dernière face il présente, à rez-de-chaussée, un beau frontispice avec colonnes et pilastres d'ordre corinthien. De semblables pilastres, au nombre de quatre, supportent un fronton dans l'étage supérieur. La partie circulaire dont on a parlé, est en arcades au rez-de-chaussée avec fenêtres carrées au-dessus. Une enceinte circulaire aussi sert de clôture à ce côté de l'édifice, et y produit une fort heureuse décoration. Sur un petit mur à hauteur d'appui, et bâti dans le même plan, c'est-à-dire circulairement, s'élèvent

quatorze grands termes, que surmontent des bustes de philosophes d'une proportion colossale. Ces termes quadrangulaires sont engagés par leur partie inférieure dans le petit mur d'appui, sur lequel sont scellées des grilles, qui s'étendent d'un terme à l'autre, et qui s'y appuient.

Parmi les monumens de Wren, qui ont acquis de la célébrité, et qu'on se plaît encore aujourd'hui à vanter comme une de ses productions les plus recommandables du côté de l'art et du goût, quoique l'œuvre soit d'une médiocre importance, on doit placer l'église de Saint-Etienne de Wallbrook. Elle mérite effectivement d'être citée, à Londres surtout, où, excepté l'église gothique de Westminster et celle de Saint-Paul, presque toutes les autres, quant à leur étendue, ne seraient ailleurs que de simples chapelles. Celle de Saint-Etienne se fait remarquer par l'élégance de sa nef, à deux étages de colonnes et de pilastres d'ordre corinthien qui portent une voûte. La nef est accompagnée de bas-côtés. Il y a une croisée, au centre de laquelle s'élève une petite coupole, dont la hauteur, en y comprenant celle de la lanterne, est de 58 pieds. L'élévation de la tour, y compris sa balustrade, est de 70 pieds. Si l'on donne à cette église la part d'éloges qui lui est due, il faut toutefois faire remarquer l'admiration exagérée avec laquelle d'Argenville, sur la foi sans doute du petit-fils de Christophe Wren, avance qu'il n'y pas en Italie un édifice moderne, qu'on puisse lui comparer pour le goût et les belles proportions.

Une autre église de Wren est citée parmi les plus remarquables de Londres, mais particulièrement pour sa tour, qui est la plus haute de la ville. Elle a plus de 200 pieds français d'élévation, et se compose de plu-

sieurs étages, diversement ornés d'architecture, qui se terminent par une flèche très allongée, avec une grosse boule de bronze, portant un dragon de même métal doré, d'environ 10 pied de long.

On peut s'étonner qu'il n'ait point été fait de recueil gravé des édifices que cet architecte, dans le cours d'une longue vie, paraît avoir construits en divers lieux de l'Angleterre. On en est réduit à de simples mentions de son biographe, mentions insuffisantes pour faire juger de la valeur d'ouvrages qui, s'ils se sont conservés, auront dû éprouver plus d'un changement.

Pour ne rien omettre, cependant, de ce qui peut donner quelque idée de la féconde activité de Wren, nous citerons, parmi les nombreux travaux qui remplirent sa carrière :

L'ancienne douane du port de Londres, ornée de deux ordres d'architecture. L'inférieur est en colonnes toscanes. L'étage supérieur a des pilastres ioniques, qui supportent des frontons. Du côté du couchant, la façade, de 57 pieds français de long, offre des galeries en arcades, soutenues par des colonnes. La longueur totale de l'édifice est de 180 pieds français.

Le palais royal de Winchester. Il est bâti sur la croupe d'une montagne extrêmement escarpée, et n'a point de jardin. Le roi Charles II avait choisi cet emplacement pour la beauté de sa situation, et il voulait qu'il fût terminé dans l'espace d'une année. S'il eût été achevé, il aurait égalé les plus beaux palais de l'Europe. Du côté de la ville, il présente deux ailes de bâtiment séparées par une vaste cour. Un grand escalier conduit à une salle des gardes, qu'accompagnent seize pièces

tant à droite qu'à gauche. On rejette sur l'incommodité de l'emplacement et sur la précipitation de l'exécution, le plus grand nombre des défauts qu'on reproche à cet ensemble.

Le palais épiscopal de Winchester. On le regarde comme une des meilleures productions de Wren.

La façade de l'appartement du roi à Hamptoncourt. C'est celle qui donne sur le parterre et sur la Tamise. Elle a 300 pieds. L'entrée du grand escalier qui conduit à l'appartement du roi, est sous un portique d'environ 90 pieds de long, formé par une colonnade ionique.

Le mausolée de la reine Marie à Westminster. Il a été exécuté sur les dessins de Wren.

L'hôpital de Chelsea, fondé pour les invalides de terre, par Charles II, est un des édifices de Londres dont on admire également et la masse extérieure et la distribution interne.

L'hôpital de Greenwich, pour les invalides de mer, fut commencé en 1699. Wren passe pour avoir coopéré à son exécution et sans aucun émolument. Ce ne fut pas le seul ouvrage où, mu par le seul amour du bien public, il ait consacré gratuitement ses veilles et donné des preuves de son désintéressement.

Nul architecte peut-être ne porta jamais cette qualité plus loin, et cependant il lui arriva une fois d'encourir le soupçon du défaut opposé. Tandis qu'il poussait avec la plus grande activité les travaux de Saint-Paul, on répandit le bruit, qu'ayant de très forts appointemens, il traînait exprès l'ouvrage en longueur. Un acte du parlement, daté de la neuvième année du règne du roi Guillaume, ordonna la suspension par moitié de ses hono-

raires, jusqu'à ce que l'église fût achevée. Ces honoraires, toutefois, ne se montaient qu'à deux cents livres sterling par an. Wren supporta patiemment cette injustice, et ne répondit à la calomnie que par le silence.

Chargé d'innombrables travaux, occupé du soin de la construction des cinquante-et-une paroisses de Londres (car il était non-seulement le premier, mais peut-être, dans toute l'acception du mot, le seul architecte de son pays), Wren réunissait au talent et à la science de son art, le caractère le plus propre au rôle qu'il était appelé à jouer. La nature l'avait doué d'une humeur égale, et d'une tranquillité d'âme qu'aucune sorte d'évènement ne pouvait altérer : aussi était-il de ces hommes que rien ne peut détourner de leur but, dont rien ne peut ni déranger, ni retarder, ni accélérer la marche. On croit voir que sa valeur ne fut pas justement appréciée de son vivant, et cela fut peut-être dû aussi de sa part à une modestie excessive, qui allait jusqu'à la timidité. C'est une espèce de tort aux grands talens, vis-à-vis surtout du grand nombre, c'est-à-dire des ignorans, que cette méfiance qu'ils ont d'eux-mêmes, et ce dédain de la louange qu'ils cherchent plus à mériter qu'à obtenir. La médiocrité qui se vante l'emportera toujours en renommée, éphémère à la vérité, sur le mérite réel qui ne veut de la gloire qu'après le succès.

Soit indifférence pour les hommages contemporains, soit amour de la retraite, soit caprice de la fortune, qui aime à changer de favoris, Wren se survécut en quelque sorte à lui-même. Après avoir employé plus de cinquante années dans les travaux les plus pénibles et les plus honorables, il passa les derniers temps de sa longue

vie oublié de son pays, et comme travaillant à s'oublier lui-même. On ignore les raisons qui lui firent ôter, en 1718, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, la charge de directeur général des bâtimens du roi. Il prit le parti de se retirer à la campagne, où il ne s'occupa plus que de la lecture.

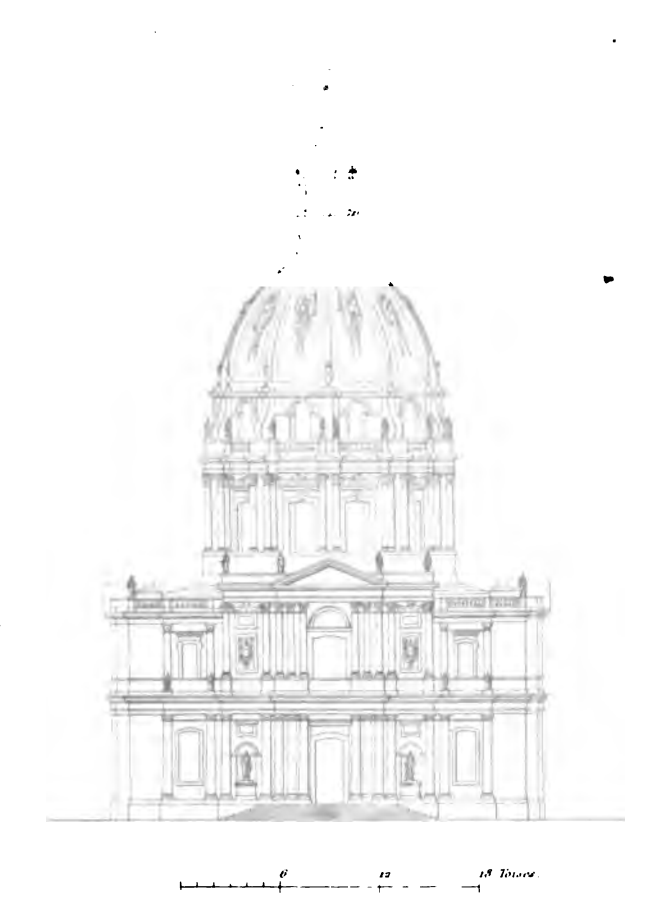
Wren avait épousé Foy, fille du chevalier Thomas Coghill de Bleckington, dans le comté d'Oxford, dont il eut un fils, nommé Christophe comme lui. Devenu veuf peu de temps après, il épousa en secondes noces Jeanne, fille de milord Fitz-Williams. Il fut trois fois député au parlement.

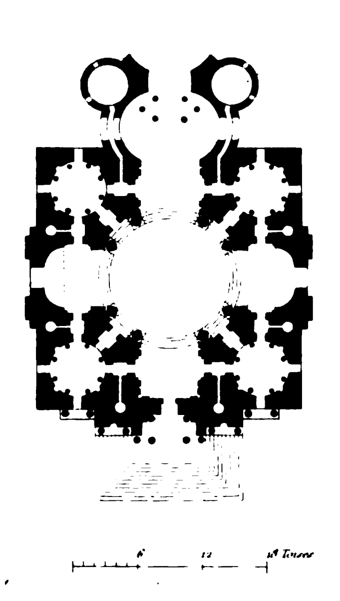
Malgré les pronostics d'un tempérament délicat, et qui semblait dans sa jeunesse disposé à la consomption, un régime de vie sage et réglé le conduisit jusqu'à l'âge de quatre-vingt-onze ans. Il fut enterré sous le dôme de Saint-Paul, privilège exclusif qui lui fut accordé, ainsi qu'à sa famille, pour honorer sa mémoire. Voici l'épitaphe qu'on lit sur sa pierre sépulcrale, et qui, comme on va le voir, remplace bien honorablement pour lui le luxe d'un mausolée:

Subtus conditur — Hujus ecclesiæ et urbis conditor
Christophorus Wren — Qui vixit annos ultra nonaginta,
Non sibi, sed bono publico.
Lector si monumentum requiris
Circumspice.
Obiit 25 Feb. Anno 1723, aetatis 91.



J. H. MANSART.





E. Ollivier sc.

DÔME ET PORTAIL DE L'ÉGLISE DES INVALIDES, À PARIS.

T. 2 p. 3..

MANSART (1) (JULES-HARDOUIN),

NÉ EN 1647, MORT EN 1708.

Michaele Mensarto cavaliere romano fut le chef d'une famille, qui fort anciennement se naturalisa en France, et a produit plusieurs générations d'hommes distingués, en diverses parties plus ou moins importantes des arts. On voit dans nos monumens historiques, cette famille constamment attachée au service de nos rois de la troisième race, jusqu'à Louis XIV, soit en qualité d'ingénieur (le titre d'architecte ne datant que du siècle de Louis XIII), soit sous le nom de sculpteur ou de peintre, soit comme employés dans les bâtimens du roi.

Ainsi le célèbre François Mansart, oncle et prédécesseur de Jules Hardouin, avait eu pour père, Absalon Mansart, selon les uns charpentier du roi, mais selon Charles Perrault, architecte, et qui mourut, son fils étant encore en bas âge. Jules Hardouin, dont nous écrivons la vie, eut pour mère une sœur de François

(1) On met souvent un D, au lieu d'un T à la fin du nom de cet architecte. Cependant la manière dont nous l'écrivons ici est prouvée par plus d'un témoignage authentique : d'abord par les signatures même de l'architecte sur les registres de l'académie royale d'architecture, ensuite par le nom de sa famille qui était originaire d'Italie, et ce nom était *Mensarto*.

Mansart, et son père Jules-Hardouin Mansart, qui lui donna ses prénoms, était premier peintre du cabinet du roi.

Il eût été difficile que Jules-Hardouin Mansart n'héritât pas des goûts et des talens qui étaient devenus comme le patrimoine de cette ancienne famille. Il fut élevé dans la profession de son oncle, et, devenu architecte comme par droit de nature, il finit par recueillir toute la succession de renommée attachée à son nom.

Ce n'est pas que François Mansart n'en ait conservé une belle et juste part. Il occupera toujours un rang très honorable dans la biographie des architectes français. Si nous ne lui avons pas donné place dans ce recueil, c'est que, comme son titre l'annonce, ce recueil est un choix des plus célèbres, ou de ceux qui méritent de l'être. Or, d'une part, on ne saurait nier que sa célébrité n'ait été effacée par celle de son neveu; d'un autre côté, il reste fort peu d'édifices remarquables, entre tous ceux qu'il éleva; enfin une sorte de travers nuisit encore de son vivant aux succès qu'il eût dû obtenir. L'indépendance de son génie le portant à changer sans cesse d'idées, de plans et de dispositions, lui fit perdre, entre beaucoup d'autres occasions de s'immortaliser, celle du Val-de-Grâce, qu'il n'éleva que jusqu'à la hauteur de 9 pieds.

La coupole de cet édifice, une des plus belles qu'il y ait en Europe, aurait dû porter le nom de cet architecte; mais l'instabilité de ses projets ayant déterminé Anne d'Autriche à lui retirer l'entreprise, elle fut confiée successivement à Le Mercier, à Le Muet et à Gabriel le Duc; en sorte que le monument, devenu la propriété de

plusieurs, ne peut se placer sous le nom d'un seul, et c'est ce qui fait que nous n'avons point pu en présenter le dessin dans ce recueil.

Jules-Hardouin Mansart s'annonça de bonne heure, avec cette assurance de talent et cette capacité d'intelligence, comme d'exécution, qui sont généralement le caractère propre des hommes destinés aux grandes choses. C'était de pareils hommes que cherchait, et que savait trouver dans tous les genres, le génie du grand roi qui ambitionnait pour sa nation toutes les sortes de gloire. Louis XIV avait besoin d'un homme qui fût tout à-la-fois l'instrument et le moteur des grands projets, dont il voulait que l'architecture se chargeât de réaliser l'exécution. Jules-Hardouin devint son ministre en cette partie; il le fit surintendant et ordonnateur général de ses bâtimens. Les plus grands édifices de cette époque furent donc élevés sur ses dessins, et aucun architecte n'eut autant de crédit, de fortune et d'honneurs.

Un des premiers ouvrages de Jules-Hardouin Mansart avait été le château royal de Clagny, commencé en 1676, et achevé en 1680. Il y avait employé un ordre dorique surmonté d'un attique. L'édifice avait deux ailes en retour. Le milieu de la façade était occupé par un grand pavillon où se trouvait le salon. Ce pavillon avait pour entrées trois arcades égales. Deux corps de bâtiment faisaient encore retour avec les ailes, mais ils se composaient d'un seul rez-de-chaussée en arcades à plein ceintre, avec deux avant-corps où étaient les portes. Entre chaque arcade, c'est-à-dire sur leurs pieds-droits, était une table saillante, et sur chaque imposte était une

console portant un buste. Cet édifice ne subsiste plus que dans un ouvrage intitulé *Les plans, profils et élévations du château de Clagny..... du dessin de M. Mansart, architecte du roi, mis en lumière par M. Michel Hardouin, contrôleur des bâtimens de S. M. qui les a gravés lui-même.*

Jules-Hardouin Mansart dut aux circonstances heureuses dans lesquelles il parut, d'attacher son nom aux deux plus grands monumens de son siècle : le vaste château royal de Versailles, et la coupole des Invalides à Paris.

Il n'est pas toujours au pouvoir des princes les plus jaloux de la gloire que donnent les arts, ni peut-être même des artistes appelés à satisfaire cette noble passion, de produire des ouvrages qui répondent complétement à leurs vœux. Les beaux-arts, comme toute leur histoire en dépose, éprouvent par la succession des temps, par les révolutions du goût, certaines variations auxquelles le pouvoir des uns et le génie des autres ne sauraient se soustraire. L'architecture avait parcouru en Italie, pendant les deux siècles précédens, ainsi que les autres arts, à-peu-près tous les degrés du cercle dans lequel l'esprit humain sera toujours forcé de tourner, c'est-à-dire qu'on était parvenu, en fait de style et de goût, du plus simple au plus composé, de l'unité et de la grandeur des formes à la multiplicité et à l'exagération, de la richesse au luxe, enfin de la sévérité des principes à la dissolution de toutes règles. Il suffit, pour ramener cette théorie à des faits sans réplique, de nommer Brunelleschi, mort au milieu du quinzième siècle, et Borromini mort au milieu du dix-septième. Même parallèle peut avoir lieu à quelques pe-

tites dissemblances près, dans les autres arts, et mêmes applications peuvent leur être faites.

Lorsque Louis XIV forma le projet d'enlever à l'Italie le sceptre des arts, il n'y trouva plus, en peinture, que des élèves de l'école des Carrache; en sculpture et en architecture, que les suivans de l'école de Bernin. Il faut rendre aux hommes habiles qu'il associa à ses projets, la justice de dire qu'ils surent se garantir de l'excès, où l'abus de la nouveauté était parvenu en Italie. Mais il est un courant d'idées et d'opinions qu'il n'est donné à personne de pouvoir entièrement remonter. Ainsi Jules-Hardouin Mansart, dans ses monumens, se garda sans doute de la contagion du système de la bizarrerie; mais il ne lui fut plus donné d'être sévère. Son style fut affecté d'une certaine mollesse de formes, d'une certaine médiocrité de goût, qu'on appelle absence de caractère ou de physionomie; et voilà ce qui se fait remarquer dans l'architecture extérieure du palais de Versailles, dont nous n'entreprendrons point ici de donner la description, tant un tel détail excéderait l'étendue de cette notice, et sans aucun résultat utile à l'histoire de l'art. Nous nous bornerons à quelques objets plus particuliers à cette histoire, et plus honorables pour l'architecte.

Sans aucun doute, si le château de Versailles eût été construit un siècle plus tôt, c'est-à-dire au temps des Sansovino et des Palladio, on eût vu, sur un vaste plan simple et régulier, s'élever une masse imposante par sa hauteur et sa proportion, offrant dans les divisions de ses étages de spacieux portiques, de nobles distributions des ordres, une harmonieuse répartition de pleins et de

vides, de lignes simples, de riches chambranles de fenêtres ou de niches, un couronnement profilé avec grandeur, des ornemens sculptés avec discrétion, de belles oppositions ménagées entre le principal et ses accessoires, un emploi varié de matériaux, un luxe de construction qui, par l'effet de la solidité, fait d'autant mieux briller l'élégance ou la richesse de l'art.

En donnant le détail de ce que l'architecture aurait fait en Italie un siècle plus tôt, nous avons réellement dit ce que furent, en ce pays, ce que sont encore tous les grands palais. Si l'on veut prendre la contre-partie de cette description, on aura celle du château de Versailles à l'extérieur. Rien de ce qui constitue la véritable grandeur ne s'y annonce aux yeux, n'y frappe l'esprit; car nous ne saurions trouver cette grandeur dans l'étendue de la ligne des bâtimens, du côté du jardin, étendue dont l'extrême longueur, sans rapport aucun de proportion avec la hauteur, est précisément ce qui en rapetisse la masse et l'effet.

Il faut dire, à la vérité, que Jules-Hardouin Mansart ne fut pas libre de projeter d'un seul jet l'ensemble de ce palais; plus d'une sujétion vint contrarier son génie. Il est arrivé à cet édifice, comme à beaucoup d'autres, d'être un agrégat successif de parties faites à différentes époques. Louis XIII avait acquis, dès l'an 1624, la seigneurie de Versailles pour en faire un rendez-vous de chasse, et il y avait déjà élevé un bâtiment. Louis XIV, en 1660, le fit réparer et embellir de peintures. Ces réparations à peine terminées, il le fit augmenter de plusieurs dépendances, pour pouvoir y séjourner et y tenir son conseil. Ces additions ne plurent point; elles furent

détruites pour faire place à trois principaux corps de bâtiment, sur les dessins de Le Veau. Ces nouveaux accessoires terminés, l'ancien corps principal parut désagréable, ne pouvant figurer avec les constructions nouvelles. On proposa à Louis XIV de le démolir pour le reconstruire d'une manière plus convenable. Le roi s'y opposa, voulant, disait-il, conserver l'ouvrage de son prédécesseur. Ce ne fut que long-temps après, qu'il consentit à permettre qu'on le doublât par de nouveaux murs de face, qui font aujourd'hui une partie de ceux qu'on remarque du côté des jardins.

L'histoire des augmentations qui peu-à-peu déterminèrent, à faire du château de Versailles la grande résidence royale, montre avec évidence que Jules-Hardouin Mansart, appelé à consommer cette entreprise, se trouva déjà lié à beaucoup d'antécédens qu'il fallut conserver, auxquels il fut tenu de se conformer, et qu'il dut s'assujétir à plus d'une donnée préalable. Ainsi se réunirent plusieurs circonstances, dont il serait injuste de le rendre responsable, dans la critique générale de ce grand ensemble.

La théorie du goût et la gloire de l'architecte ayant peu à gagner dans l'analyse des détails, des profils, des proportions de toute l'ordonnance extérieure du palais de Versailles, nous préférerons arrêter le lecteur sur quelques-unes des conceptions particulières de cet ensemble, où la magnificence de Louis XIV s'est trouvée bien secondée par le talent de l'architecte.

C'est surtout dans l'intérieur, et d'abord dans la grande galerie du palais, que Mansart, aidé par Le Brun, s'est plu à faire revivre, quoique dans un goût

plus riche que pur, quelques-unes de ces conceptions du génie décoratif de l'Italie. La galerie de Versailles est certainement la plus grande, en ce genre, que l'on connaisse. On a pu quelquefois lui trouver trop de longueur pour sa largeur. A cet égard il n'est pas facile de fixer des rapports qui reposent sur des principes constans. On peut citer de ces sortes de galeries qui auront en longueur deux, trois et quatre fois leur largeur; celle de Versailles la contient sept fois, sans paraître disproportionnée. Le rapport le plus important est celui de la largeur à la hauteur; or ici, comme dans la plupart de ces sortes de pièces, Mansart n'a donné à sa hauteur qu'environ le double de la largeur. La décoration de cette galerie est en pilastres de marbre, placés entre des arcades en glaces qui correspondent aux fenêtres également cintrées. La voûte a été peinte par Le Brun, qui y a représenté, dans des compositions allégoriques, les exploits guerriers et les grandes actions de Louis XIV.

La chapelle du château de Versailles est certainement un des ouvrages, qui donnent la plus haute idée du talent de Mansart. Il sut fort habilement en faire, par les deux étages qu'il y établit, un monument à deux usages. Sa partie inférieure, formée de portiques, en fait une église publique; et ce n'est que par son étage supérieur, en galeries composées de colonnes corinthiennes, qu'elle se rattache aux appartemens, et devient la chapelle du palais avec lequel ces galeries sont de plain-pied. C'est aussi la raison qui a fait réserver les richesses de l'art pour cette région supérieure.

Le plan général consiste dans une nef que précède un porche intérieur placé sous la tribune du roi, et qu'ac-

compagnent deux bas-côtés qui règnent au pourtour. Le rez-de-chaussée comprend la hauteur d'un soubassement en arcades sur pieds-droits, au-dessus desquels s'élève l'ordre corinthien qui décore les galeries d'en haut. La forme du plan est celle d'un parallélogramme terminé au chevet de la chapelle par une portion de cercle. Sa longueur hors-d'œuvre est de 22 toises 11 pieds. Sa largeur est de 11 toises 4 pieds. Sa hauteur sous clef est de treize toises. L'ordre corinthien est de 38 pieds de haut.

Le tout est bâti en pierre de liais, et appareillé avec la plus grande perfection. On ne saurait trop applaudir au mérite de cet appareil et à l'inébranlable solidité de l'édifice. L'un a contribué à la belle exécution des membres de l'architecture, et l'autre a prouvé que l'élégance et la légèreté des ordres grecs, peuvent s'accorder avec les matériaux et la manière de construire de ce pays. Le goût toutefois aurait demandé, dans la voûte, un parti de décoration moins lourd, que celui de la grande composition peinte, qui occupe toute son étendue. On peut croire que cette voûte, ornée de compartimens en rapport avec l'architecture et son ordonnance, aurait donné au tout et plus d'unité et plus de variété.

Quoique quelques-uns aient attribué à Le Nôtre l'idée générale de l'orangerie du château de Versailles, et que le grand parti de la composition de ce monument en fasse particulièrement le mérite, cependant il est certain que Jules-Hardouin Mansart en fut l'architecte. Or il n'est pas moins certain que c'est par son architecture, par le caractère mâle et simple qui la distingue, par sa belle

exécution, par l'effet même de sa construction, et des deux rampes d'escaliers qui en complètent l'ensemble pittoresque et grandiose, que cet édifice a acquis la juste renommée dont il a toujours joui. Tout cela, par conséquent, même en admettant (ce qui n'est pas prouvé) Le Nôtre comme auteur de l'idée première, tout cela, disons-nous, appartient à Mansart; et on doit lui faire honneur du plus bel ouvrage d'architecture qui soit à Versailles.

Ce n'est pas qu'il n'y ait encore, dans les dépendances de cet immense château, et dans la ville même de Versailles, plus d'une de ses productions qu'on citerait si elle se trouvait isolée ailleurs, ou si elle entrait dans la liste des travaux d'un architecte moins fécond en grandes entreprises. Nous pourrions donc faire mention du vaste bâtiment appelé Grand-Commun, construit avec solidité, distribué avec intelligence; de l'ancienne paroisse, et de la maison des Missionnaires établie pour la desservir; des constructions de la Ménagerie, et de celles de Trianon. Ce qu'on appelle de ce dernier nom ne consistait autrefois qu'en trois pavillons que le roi avait fait construire, à la place d'un hameau appelé Trianon. Ces pavillons ayant été démolis, Mansart y substitua un édifice d'un seul étage, décoré d'un ordre ionique en marbre, et couronné par une balustrade avec figures et vases.

Il construisit, avec une célérité extraordinaire, la maison de Saint-Cyr. Nous lisons qu'on employa à ces travaux jusqu'à deux mille cinq cents ouvriers, en y comprenant les soldats qu'on y occupa. Les travaux commencèrent le 1er mai 1685. Cet édifice, qui con-

siste en un corps de construction de 108 toises en longueur, lequel forme trois cours de front, divisées par deux ailes, fut mis en état d'être meublé le 15 mai de l'année suivante, et il fut entièrement achevé au mois de juillet de la même année.

Mais le monument de Jules-Hardouin Mansart, sur lequel il convient d'arrêter plus particulièrement l'attention du lecteur, est sans doute le dôme des Invalides à Paris.

A ne consulter que sa grandeur, sa construction et sa richesse, il doit être placé sur la première ligne des monumens de ce genre. Selon le jugement du plus grand nombre, il y occupe la troisième place. Il faut ici remarquer cela de particulier, que ce dôme ne dut point entrer, comme cela est arrivé à presque tous les autres, dans le plan et dans l'ensemble d'une église en forme de croix, dont une voûte sphérique réunit les quatre branches. La coupole des Invalides est, à peu de chose près, un édifice isolé, et cette position a pu suggérer à Mansart certaines combinaisons nouvelles, tant dans la disposition intérieure, que dans les moyens de construction dont il fit usage.

Il paraît certain, en effet, que le projet d'une coupole n'avait point fait partie dans le principe, des vues de l'ordonnateur du monument, ni de celles de l'architecte des Invalides. L'église, telle qu'elle fut projetée et achevée par son auteur, Libéral Bruant, en est la preuve. Lorsqu'on conçut l'idée d'embellir l'ensemble du monument des Invalides par un dôme, ce dôme ne put trouver place qu'à l'extrémité de la nef de l'église, ce qui dut produire, dans le fait, deux églises à la suite

l'une de l'autre, et sans aucun rapport entre elles.

Quoi qu'il en soit, ce fut pour Mansart une difficulté de plus à résoudre, et l'on convient généralement qu'il y eut de l'habileté à lier, comme il le fit, la construction de son dôme à celle de l'église, en opérant encore assez heureusement le raccordement des deux architectures.

Le plan général de toute la composition est un carré, dans lequel se trouve inscrite une sorte de croix grecque dont les bras sont très raccourcis, et au centre desquels s'élève le dôme. A chaque angle du carré est placée une chapelle circulaire. Le plan du dôme, par le bas, forme un octogone composé de quatre grands côtés où sont les arcades, et de quatre petits qui sont la masse même des piliers, dont le milieu est percé par un passage voûté, qui donne entrée aux chapelles circulaires dont on a parlé. Les bras de la croix, ou les quatre petites nefs, sont décorés de pilastres corinthiens accouplés, soutenant un entablement qui règne aussi en avant des piliers du dôme, mais qui couronne huit colonnes, deux à chaque pilier, lesquelles paraissent n'être appliquées là que pour servir de support à un balcon.

Les pendentifs, qui sont décorés de peintures, rachètent un entablement circulaire au-dessus duquel s'élève la tour du dôme, dont le diamètre est de 75 pieds. Cette tour du dôme est décorée intérieurement d'un stylobate, sur lequel règne un ordre de pilastres composites accouplés, avec un entablement complet. Elle est percée de douze fenêtres placées dans les espaces égaux entre eux, que forment les accouplemens de pilastres. Au-dessus est la double voûte qui termine cet intérieur, et qui a une seule et même naissance. La voûte infé-

rieure est sphérique et tronquée, de manière à offrir une grande ouverture circulaire bordée par une corniche. Toute la courbe interne de cette voûte est décorée par des arcs-doubleaux divisés en caissons avec rosaces dorées. Les arcs-doubleaux répondent à chaque groupe de pilastres accouplés; leurs intervalles sont ornés de peintures. La partie de la voûte supérieure, qui paraît au travers de l'ouverture de la première, est une sphéroïde surhaussée. Son sommet est occupé par une grande composition en peinture de La Fosse. Le bas, qui est caché par la première voûte, a été élégi au moyen de douze lunettes qui aboutissent à des fenêtres percées dans la construction extérieure, de façon que la peinture se trouve jouir d'une très belle lumière, sans qu'on puisse, en bas, voir d'où elle vient.

Le dôme, vu extérieurement, a son architecture composée de trois parties, savoir : d'un stylobate, d'une tour décorée de colonnes engagées d'ordre corinthien, et d'un attique en pilastres avec des contreforts contournés en consoles. Le galbe de la coupole est formé dans la courbe extérieure, comme à Saint-Paul de Londres, par une charpente recouverte en plomb, et décorée de côtes saillantes qui depuis ont été plaquées en cuivre.

Une lanterne très élégante, et qui se termine en petit clocher, constitue l'amortissement général de toute cette masse, et a 76 pieds 6 pouces d'élévation. La hauteur totale de l'édifice, depuis le sommet de la croix jusque sur le pavé extérieur, est de 310 pieds.

Mansart n'ayant pu, comme on l'a déjà dit, faire du dôme des Invalides autre chose qu'une addition, ou un prolongement à l'église déjà terminée, il fut obligé de

lui donner une entrée particulière, et un frontispice du côté où l'édifice aboutit à la campagne. Ce frontispice fut conçu ou composé, et il ne pouvait guère l'être autrement, à l'effet de s'accorder avec l'élévation du dôme, ce qui justifie, beaucoup mieux qu'ailleurs, le système alors régnant des portails à plusieurs ordres l'un au-dessus de l'autre. Une justice à rendre à l'architecte, c'est que cette composition, formée des deux ordres ionique et corinthien, offre une meilleure ordonnance que beaucoup d'autres portails de ce genre; qu'elle se raccorde avec une grande régularité aux parties latérales de l'édifice, et qu'au moins l'œil n'y est pas blessé par l'emploi de ces contreforts en forme d'ailerons, dont les contours bizarres déparent le plus grand nombre de ces devantures d'église.

Si l'on apprécie maintenant le goût de Jules-Hardouin Mansart, dans la composition et l'exécution de ce grand ensemble, on doit dire que c'est, sans comparaison de tous ses ouvrages, celui où il a porté le plus de sagesse et d'élégance. Les plans et les élévations de ces sortes de monumens ne sauraient guère être jugés avec la sévérité, que comportent les édifices susceptibles de formes pures et de dispositions simples. Lorsque surtout le grand et le simple ont déjà marqué, dans quelque mémorable monument, le plus haut point où l'art puisse atteindre, il ne reste plus, pour innover, qu'à se distinguer par des qualités secondaires.

Après que la coupole de Saint-Pierre à Rome eut été exécutée dans les vastes dimensions qu'on lui connaît, par le génie non moins vaste de Michel-Ange, cette coupole devint le point d'imitation de tous les architectes;

mais elle fit aussi le désespoir de ceux qui furent chargés de semblables entreprises. Il ne pouvait plus se présenter d'occasions de rivaliser en grandeur, en hauteur, en majesté avec la basilique de Saint-Pierre. Refaire simplement en petit ce qui avait été fait en si grand, n'eût paru qu'une redite insipide. Jules-Hardouin Mansart aux Invalides, et Christophe Wren dans Saint-Paul à Londres, parvinrent toutefois à se frayer, surtout dans la disposition intérieure, quelques routes nouvelles.

Nous avons parlé de la nouveauté des piliers percés par des arcades, au dôme des Invalides. Mais une invention plus ingénieuse de Mansart fut celle de ces trois voûtes concentriques, les deux intérieures en pierre, l'extérieure en charpente, qui s'élèvent sur la tour du dôme. En triplant ainsi sa voûte, il eut l'avantage de pouvoir donner à la calotte extérieure, une hauteur proportionnée au-dehors de tout son ensemble. Mais vu le diamètre de 75 pieds, auquel se réduit la largeur de la coupole dans l'intérieur, il n'est pas difficile de se figurer quelle eût été la disproportion de cette mesure, avec celle d'une hauteur de 220 pieds. Mansart, en outre, sut tirer de la combinaison de ses trois voûtes, le moyen le plus heureux d'éclairer les compositions de la voûte peinte dont on a parlé.

La critique qui s'exerce sur de semblables monumens, doit prendre en considération une multitude de circonstances, et de conventions diverses, auxquelles l'architecte est trop souvent obligé de faire plier son art et son goût. Rien n'est plus ordinaire que d'être comme forcé de sacrifier, soit aux besoins de la solidité, soit aux convenances de la décoration, soit aux procédés de con-

struction, le grand principe de l'unité de plan et d'élévation. Pour peu qu'on prétende à faire du nouveau, on tombe aisément dans le bizarre. Or on doit reconnaître que l'architecte du dôme des Invalides, s'est tenu dans un milieu encore fort raisonnable, entre la sévérité des formes et cet excès de relâchement, que l'usage avait déjà introduit dans les combinaisons de l'art de bâtir et de décorer.

Généralement l'édifice se recommande par une construction très soignée, par une exécution précieuse, par une application de détails et de profils réguliers. On n'y trouve presque point de formes biaises, de lignes contournées, d'ornemens parasites. Il n'y a rien sans doute qu'on puisse appeler classique; mais rien aussi n'y contrarie les principes essentiels de l'art. Ajoutons qu'il offre un ensemble de richesse et d'élégance, où la légèreté s'unit à la solidité, où la variété ne détruit point l'unité, et dont l'aspect excite ce sentiment d'admiration qui impose silence à la critique.

L'année 1699 fut remarquable dans la vie de Jules-Hardouin Mansart, par la construction qu'il fit de la place de Louis-le-Grand, à l'endroit même où était l'hôtel de Vendôme, dont elle a conservé le nom. Ses bâtimens avaient déjà été élevés à la hauteur du premier étage; ils furent démolis, et l'étendue de l'emplacement fut diminuée d'un tiers. Dans ses dimensions actuelles, la place a 75 toises sur 70. Sa forme est octogone, son architecture est en pilastres corinthiens, avec des avant-corps en colonnes du même ordre. Sous ce grand ordre règne un soubassement découpé en refends, et percé d'arcades, servant, soit de fenêtres au rez-de-chaussée,

soit de portes d'entrée aux habitations qui se partagent toute cette grande circonférence de bâtimens. On a fait quelques critiques de cette place et de son architecture. Quant à la place, l'architecte, dit-on, eut le tort de n'avoir ménagé à cette grande enceinte que deux issues, ce qui lui donne l'apparence d'une cour plutôt que d'une place. On a blâmé aussi les frontons des avant-corps, et les pesantes mansardes du comble. Nonobstant cela, il faut affirmer que, depuis, il ne s'est rien fait d'aussi remarquable en ce genre.

On n'exceptera point la place des Victoires à Paris, dont le même architecte a donné les dessins. Son plan décrit un ovale, et son élévation est à-peu-près dans le goût de la précédente, mais en pilastres ioniques. Du reste cette place, quoique plus petite, a dû à sa situation l'avantage d'avoir plus d'issues et des percés plus variés.

Jules-Hardouin Mansart fut véritablement l'architecte de son époque, le favori de Louis XIV, l'artiste le plus propre à répondre aux intentions de ce grand roi, à le seconder dans toutes ses vues. Il ne lui manqua rien de tout ce qui peut encourager le talent et satisfaire l'ambition. A une fortune immense il réunit les honneurs, les titres et les emplois les plus distingués. Le roi le décora de l'ordre de Saint-Michel, le fit son premier architecte, avec le titre et l'emploi de surintendant et ordonnateur général de ses bâtimens, arts et manufactures. Il prit place à l'académie royale de peinture et sculpture, en qualité de protecteur. Les obligations que cette place lui imposait furent remplies par lui avec beaucoup de succès. Il représenta au roi que l'acadé-

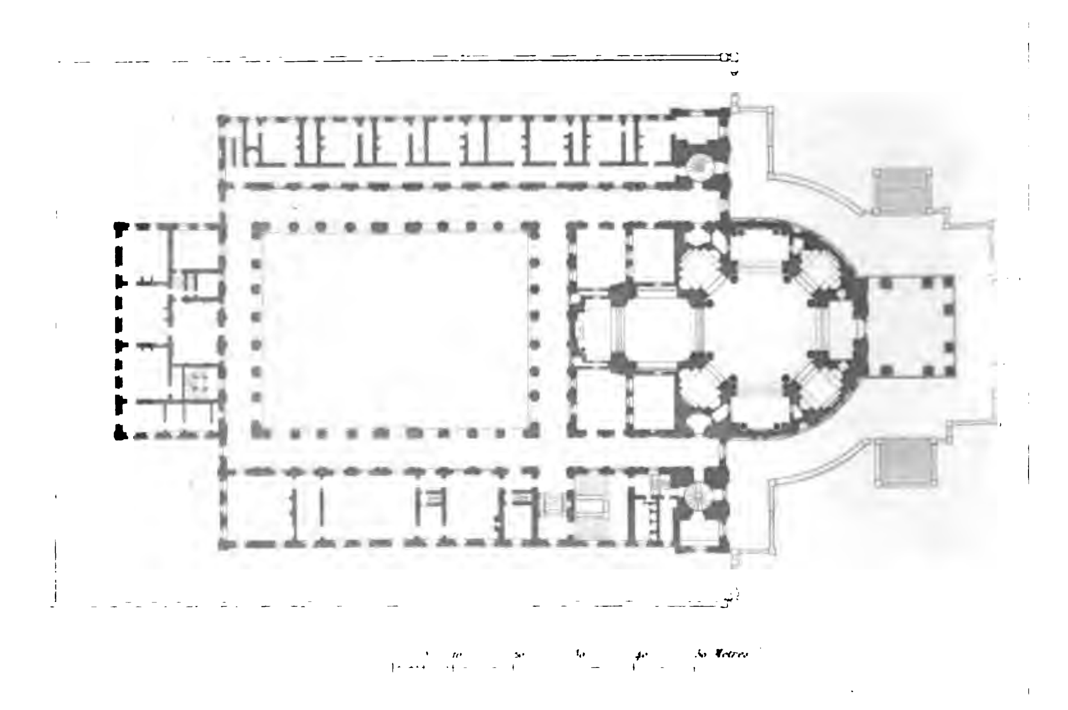
mie desirait renouveler l'ancien usage, interrompu depuis quelque temps, d'exposer ses ouvrages à la vue du public. Le roi approuva ce dessein, et voulut que l'exposition eût lieu dans la grande galerie du Louvre.

A-peu-près dans le même temps, Jules-Hardouin Mansart obtint du roi, le rétablissement de la somme entière des pensions, que les dépenses de la guerre avaient fait réduire à moitié, et il fit accorder à l'académie toutes les figures moulées sur l'antique, qui devaient servir non moins à la décoration de ses salles qu'à l'étude de ses élèves.

Jules-Hardouin Mansart mourut presque subitement à Marly, en 1708, à l'âge de soixante-trois ans. Son corps fut transporté à Paris, et inhumé à Saint-Paul sa paroisse, où on lui éleva un mausolée, qui fut sculpté par Coysevox.







ÉGLISE ET MONASTÈRE DE LA SUPERGA, PRÈS DE TURIN.

IVARA (PHILIPPE),

NÉ A MESSINE EN 1685, MORT EN 1735.

La grande célébrité, ainsi que l'annonce le titre donné aux architectes dont ce recueil contient les vies, ayant été la condition du choix que nous en avons fait, il pouvait arriver, comme l'expérience l'a prouvé dans plus d'un genre, qu'une haute renommée, selon les révolutions du goût et des circonstances contraires, devînt le partage d'hommes dont on dut signaler les ouvrages comme exemples, non de ce qu'il faut faire, mais de ce qu'il faut fuir. Heureusement pour notre recueil, la grande célébrité a rarement manqué aux premiers talens; et s'il y eut, dans le sens contraire, des erreurs de le renommée, elles ont été rares aussi. La seule peut-être qu'on pourrait nous accuser d'avoir consacrée dans notre ouvrage, d'ailleurs plus historique que théorique, est celle qui regarde Borromini; et toutefois nous avons eu soin de l'accompagner d'une critique propre à nous justifier. On peut voir encore que nous nous serons abstenu de donner place dans ce recueil aux sectateurs de l'école Borrominesque. Heureusement aussi, en suivant le cours des temps, avons-nous trouvé que le plus grand nombre des architectes qui, bien qu'avec un goût moins pur et avec des principes moins sévères, se sont,

depuis Borromini, illustrés dans l'architecture, ont été fort loin d'être ses imitateurs; et parmi eux il faut compter Philippe Ivara, qui s'acquit une célébrité méritée par des ouvrages, sous plus d'un rapport, très recommandables.

Ivara paraît avoir eu à-peu-près le sort de Galeas Alessi, à Gênes. La ville de Turin, après les guerres de la succession et les victoires du roi Victor-Amédée, tendait à réparer ses ruines. Elle fut rebâtie en bonne partie sur un plan nouveau; mais le goût de l'architecture avait beaucoup perdu de sa grandeur et de la pureté du style des anciens maîtres. Une nouvelle école de désordre avait dénaturé tous les principes, et livré l'art à l'anarchie de tous les caprices. Heureusement ce mauvais goût ne pénétra pas entièrement dans les nouvelles constructions de Turin; et cette ville dut probablement cet avantage à Ivara.

Il faut dire qu'effectivement il avait reçu une assez bonne éducation en architecture. Nous lisons dans Milizia qu'il fut élève de Fontana; mais ce biographe ne dit pas lequel. Comme il y eut quatre architectes de ce nom, il est aisé de décider par les dates de la naissance et de la mort d'Ivara, que celui qui fut son maître dut être Charles Fontana, né en 1634, mort en 1714, et qui avait été élève de Bernin. Or, comme l'on sait, l'école de Bernin fut loin de partager les écarts du goût et la dépravation de celle de Borromini. Charles Fontana avait à la vérité suivi la pente de l'esprit de son époque, mais était resté fort en arrière des novateurs; et Ivara n'aurait guère pu alors trouver un meilleur guide.

Il était né à Messine, d'une famille ancienne mais pauvre; il y avait trouvé le goût des arts déjà établi. Un de ses frères pratiquait la sculpture. Déjà son inclination pour l'art de bâtir s'était manifestée. Cependant sans l'abjurer entièrement, ni renoncer à ses premières études, il avait pris l'habit ecclésiastique, résolu d'aller à Rome mettre sa vocation à l'épreuve, dans l'une ou l'autre carrière.

Le goût de l'architecture ne pouvait que se réveiller en lui, au milieu de la ville qui en renferme les plus beaux modèles. Il entra, comme on l'a déjà dit, à l'école de Charles Fontana, et lui fit voir, entre autres essais de son talent, les dessins d'un palais conçu d'après les idées de magnificence, telles qu'il se les était faites pour un semblable édifice. Fontana, en le lui rendant après l'avoir examiné, lui dit: *Oubliez tout ce que vous avez appris jusqu'ici, si vous voulez rester dans mon école.* Aussitôt il donna à copier à son nouvel élève le palais Farnèse, ainsi que quelques autres d'un style à-la-fois noble mais simple, et il ne cessa de lui recommander la simplicité comme la condition du beau en architecture.

Ivara avait besoin de ces leçons: il était plein de feu, et il ne semblait que trop porté vers ce goût maniéré et tourmenté, que la manie du changement, chez les peuples modernes, veut faire passer pour l'effort du génie, lorsqu'il n'en signifie que l'épuisement. Il s'adonna donc sans relâche aux études sérieuses, véritable préservatif de cette sorte de maladie; mais la route de l'étude et du travail conduit plus certainement à la science qu'à la fortune. La pauvreté l'aurait mis bientôt dans la nécessité de se procurer des ressources ailleurs, si un de

ses compatriotes, maître de chambre chez le cardinal Ottoboni, ne lui eût fait connaître cette éminence, qui procura bientôt au jeune artiste quelques moyens d'exercer, quoique en petit, des talens que de plus heureuses occasions devaient développer.

Le duc de Savoie étant devenu roi de Sicile, fit venir Ivara à Messine, et lui fit construire un fort beau palais sur le port de cette ville. Il le nomma par suite son architecte, avec trois mille cinq cents livres de pension par an. Bientôt il le ramena à Turin avec lui; et de plus en plus satisfait de ses services, il lui donna la riche abbaye de Selve, dont le revenu était de plus de cinq mille livres.

Ivara fut dès-lors l'architecte de la ville de Turin, c'est-à-dire celui qui contribua le plus à réaliser le système d'embellissemens qui l'ont rendue, par la grandeur des dispositions et la régularité des masses, une des plus notables de l'Italie.

Par ordre de Madame Royale, il éleva la façade de l'église des Carmélites, sur la place de Saint-Charles. Cette façade n'a rien de remarquable; elle tient du système devenu alors général pour toutes les devantures d'églises, c'est-à-dire à plusieurs ordres en placage, l'un au-dessus de l'autre, et qui ne peuvent guère tirer de mérite que d'un heureux emploi des proportions de chaque ordre, et de la régularité des formes et des détails. Ivara paraît y avoir trop sacrifié aux usages du temps, dans l'emploi maussade des ailerons et la répétition des ressauts et des frontons mutilés.

Entre beaucoup d'ouvrages d'Ivara, on remarque le grand escalier du palais du roi, l'église du Mont-Car-

mel, la chapelle royale de la Vénerie, les écuries, l'orangerie et la galerie de ce palais; mais particulièrement le palais de Stupigni, qui fut entièrement bâti par lui.

Ce palais fut destiné à être un repos de chasse. On y voit un salon d'une invention singulière; il correspond à quatre appartemens disposés sur un plan en croix, pour les princes, avec des bâtimens latéraux pour les seigneurs de la cour, les officiers de chasse et les piqueurs. Selon le marquis Maffei, cette composition, avec ses distributions, n'offre ni défauts ni bizarrerie. Il faut, ajoute-t-il, y admirer l'invention, le génie et le goût combinés avec sagesse, ainsi que l'art de s'adapter à son sujet, en restant fidèle aux bons principes dont Ivara, dit-il, ne s'est jamais écarté.

Nous croyons ces éloges mérités, si l'on considère l'habileté d'Ivara dans ce qu'on appelle l'entente de la distribution, et cette sorte d'intelligence qui sait subordonner à un plan régulier des combinaisons multipliées. Il faut avouer encore que Maffei, mettant en parallèle le style et le goût de Borromini et de ses sectateurs avec le goût et le style d'Ivara, a pu vanter l'excellence des œuvres de cet architecte. Son jugement alors est simplement relatif au point de comparaison qu'il s'est donné. Sans doute, et nous l'avons dit, Ivara fut très éloigné de la bizarrerie de l'école qui l'avait précédé; mais il s'en faut que son architecture, soit dans les plans, soit dans les élévations, soit pour ce qui est de la décoration, ait eu tout le mérite que Maffei s'est plu à y reconnaître.

Pour bien juger Ivara, il faut apprécier son style et

sa manière, d'après le plus beau, sans contredit, et le plus célèbre de ses monumens, l'église de la Superga, dont on a publié les dessins et une description nouvelle, par M. Paroletti, en 1808. Toutes sortes de circonstances ont donné de la réputation à cet édifice, et son seul emplacement, qui lui a communiqué son nom, devait y ajouter un nouvel intérêt.

Le nom de *Superga* était devenu celui d'une montagne qui est à une lieue et demie de Turin, parce que, dit-on, ce lieu est sur le dos des montagnes, *super terga montium*. L'église et le monastère qui l'accompagne s'aperçoivent de tous les environs de la capitale. C'est sur ce point élevé que Victor-Amédée et le prince Eugène concertèrent le plan de défense de Turin, qui était assiégé par les Français en 1706. Victor-Amédée fit vœu de consacrer sa reconnaissance à Dieu, en élevant sur ce terrein même un temple magnifique, si l'attaque qu'il avait méditée était heureuse, et s'il contraignait les Français à lever le siège. Il eut la victoire; Turin fut délivré ainsi que le Piémont, et le prince résolut d'accomplir son vœu. L'édifice ne fut cependant commencé qu'en 1715, et ne fut terminé qu'en 1731, par les soins d'Ivara.

Lorsqu'on ignore les motifs dont on vient de rendre compte, on peut trouver étrange qu'on ait bâti dans un lieu si désert un édifice aussi somptueux. Mais le but du fondateur avait été d'offrir à Dieu un monument de reconnaissance, qui proclamât à-la-fois le bienfait et son auteur. L'élévation seule du site le plus élevé des coteaux qui bordent le Pô, parut devoir offrir un objet d'admiration de plus, et un double moyen de manifester les intentions religieuses du roi.

Ivara forma donc un plan propre à réunir avec l'église votive, une maison de congrégation pour desservir le temple, et destinée encore à contenir le séminaire.

On ne peut que donner des éloges à ce plan, qui comprend un ensemble de près de 500 pieds en longueur sur 300 pieds de large, d'où résulte un carré long, régulier et symétrique dans toutes ses parties. Le bâtiment du monastère est très habilement réuni à l'église. Son intérieur offre un magnifique *cortile* de 150 pieds de long, à deux rangs de portiques l'un sur l'autre, avec des corps de logement à l'entour; le tout environné d'un mur d'enceinte qui vient se réunir à celui qui est pratiqué autour et en avant de l'église.

Le plan extérieur de l'église se lie à tout cet ensemble par une partie plus que demi circulaire, en avant de laquelle est un frontispice en colonnes isolées, à quatre de face sur trois de profondeur. L'entre-colonnement du milieu, tant dans les colonnes du devant que dans celles en retour, a une largeur double de la largeur des autres; irrégularité dont on pourrait trouver non pas la raison nécessaire, mais un motif simplement vraisemblable, dans les trois montées en degrés que l'architecte a placées tant en avant que de côté, vis-à-vis des trois entre-colonnemens dont on vient de parler.

Cette partie extérieure, plus que demi circulaire, se rattache à deux corps de bâtimens en retraite, ornés de pilastres du même ordre corinthien. Ces deux corps de bâtimens, qui vont se rejoindre de chaque côté à la masse du monastère, font partie de la façade de l'église, et c'est sur chacun d'eux que s'élève, avec convenance, un campanile qui sert d'accompagnement à la masse de la coupole.

Dans la partie intérieure, le plan plus que demi circulaire du dehors se convertit en un polygone, qui excédant le demi-diamètre, forme la circonférence de la coupole, dont les points d'appui sont les masses des pieds-droits des arcades, et des divisions où sont les chapelles, situées tout alentour. Quant au chœur et au maître-autel, ils se trouvent placés dans un prolongement de l'espace occupé par l'église. Généralement tout ce plan repose sur une combinaison fort ingénieuse. Ce n'est plus de l'architecture simple et à grande pensée, mais c'est de l'habileté, de l'esprit, de l'adresse d'invention sans trop de caprice.

Ce que l'on doit dire de l'entente générale du plan, on peut le dire aussi de toute cette élévation. Ainsi la façade extérieure, avec le portique à quatre colonnes, placé en ayant, présente un ajustement qui, sans être fort pur, ne manque pas d'un assez bon accord avec tout le reste, et a surtout le mérite d'une assez grande unité dans ses rapports, soit avec la masse des bâtimens, auxquels l'église doit se lier, soit avec celle de la coupole. Celle-ci a l'avantage d'être et de paraître l'objet principal, et l'architecte a su éviter l'inconvénient assez ordinaire à ces sortes de compositions, je veux dire d'y jouer un rôle secondaire et tout au moins accessoire, en se trouvant comme détachées de l'ordonnance générale.

On doit remarquer aussi que la coupole, tant au-dehors qu'au-dedans, est d'une composition beaucoup plus sage qu'on eût dû l'attendre de la manie qui consistait alors, à chercher du nouveau faute de mieux. La courbe du dôme et l'ajustement de son tambour doivent faire placer cet ensemble au nombre des meilleurs qu'il y ait. La solidité s'y trouve réunie à un parti simple, et qui

n'est pas sans élégance, et la construction y offre aussi à l'artiste des leçons, dont on a profité dans des ouvrages postérieurs.

Quant aux dimensions, on trouve que la hauteur de la coupole est, en dedans, de 150 pieds, en dehors de 165, et avec la lanterne de 200. Son diamètre intérieur est de 56 pieds, l'extérieur est de 80. Ainsi elle doit, pour la grandeur, se ranger en première ligne dans la classe des coupoles du second ordre.

Pour parler du goût de décoration et d'ornement de toute cette architecture, il faudra rendre justice à la munificence du prince qui n'y a rien épargné, soit dans l'emploi des plus belles matières, soit pour le luxe des colonnes, des pavemens et revêtissemens en marbre. Il serait à souhaiter qu'un goût plus sévère et plus noble eût présidé à tous ces détails d'ornement, qui constituent aussi la parure de l'architecture, et qui en suivent presque toujours le caractère. On regrette sans doute d'avoir à reprendre dans celle-ci plus d'un détail capricieux, plus d'une forme bâtarde, plus d'un ornement ou parasite, ou d'un contour vicieux comme des frontons brisés, des ressauts inutiles, des cartels insignifians. Toutefois il y a tant de sortes de mérites en architecture, et tant de degrés divers dans l'importance de leurs résultats comme de leurs effets, qu'un seul mérite, quand il est éminent, suffit pour effacer ou pour faire pardonner des manquemens de détail. Ainsi nous dirons que, nonobstant plus d'une espèce d'observations critiques, l'opinion assez généralement, s'accorde à reconnaître dans le monument de la *Superga*, un effet simple à-la-fois et pittoresque, un ensemble combiné avec beaucoup d'in-

telligence, une belle conception de plan, et une grande habileté de construction.

Le talent d'Ivara ne s'était pas concentré à Turin. Tous les ans il allait passer à Rome la saison de l'hiver, pendant laquelle les travaux étaient suspendus dans le Piémont. Rome avait toujours sa prédilection; il aurait desiré que quelque commande d'ouvrage l'obligeât de s'y fixer.

Dans un de ses séjours, il y donna les dessins, et y fit le modèle d'une sacristie, et ensemble, d'une salle de chapitre pour l'église de Saint-Pierre. On a conservé ce projet avec plusieurs autres de différens auteurs. Celui d'Ivara aurait fait un édifice également vaste et magnifique. Le local de la sacristie est dans une forme elliptique, et on y reprocherait plus d'un défaut. Le rez-de-chaussée de la façade du chapitre a un soubassement sur lequel s'élèvent des pilastres corinthiens, dont la hauteur embrasse deux étages. Les chambranles des fenêtres, ornées de colonnes, manquent d'une proportion agréable.

A quelques observations critiques et de détails que puisse donner lieu le projet d'un édifice destiné par son emplacement à se trouver immédiatement en parallèle avec Saint-Pierre, on ne saurait douter que son architecture n'eût été au moins, sous plus d'un rapport, en conformité de goût avec celle du vaste monument dont il paraît qu'Ivara avait étudié le caractère. Le sort a voulu que l'entreprise de la sacristie de Saint-Pierre ait été reculée de plus d'un demi-siècle, et les amateurs d'architecture pensent que ce retard n'a pas tourné à son profit.

Lorsque Ivara était à Rome, le roi de Portugal sollicita avec instance du roi de Sardaigne, la permission pour cet architecte de se rendre à Lisbonne. On raconte qu'Ivara, se disposant au départ et même étant prêt à partir, le provincial des minimes français vint lui demander le plan qu'il avait promis depuis long-temps, du grand escalier pour la montée de la place d'Espagne au couvent de la Trinité-du-Mont. Ivara n'avait plus qu'un moment. Il prit une plume et improvisa sur-le-champ un dessin, dont on assure que l'exécution aurait de beaucoup surpassé celle du projet de François *de Sanctis*, qui est celui qu'on a depuis mis en œuvre. Telle est, plus ou moins, la destinée que les fréquentes variations du goût, chez les modernes, réservent à beaucoup d'ouvrages d'art. Combien d'artistes au talent desquels il n'a manqué que d'avoir été formés dans un meilleur goût! Combien de monumens auxquels on ne doit desirer que d'avoir été projetés dans un autre temps!

Ivara, pendant son séjour à Lisbonne, donna les plans de l'église patriarchale et d'un palais pour le roi. On vante généralement la magnificence de ces ouvrages. L'architecte fut comblé des faveurs du prince, qui le nomma chevalier de l'ordre du Christ, avec une pension de quinze mille livres.

Avant de retourner à Turin, il voulut visiter Londres et Paris. A peine arrivé en Piémont, il fut appelé à Mantoue pour bâtir la coupole de Saint-André, et à Milan pour élever la façade de la fameuse église de Saint-Ambroise.

On voit peu de maisons particulières bâties sur les dessins d'Ivara. Effectivement, si l'on excepte Turin,

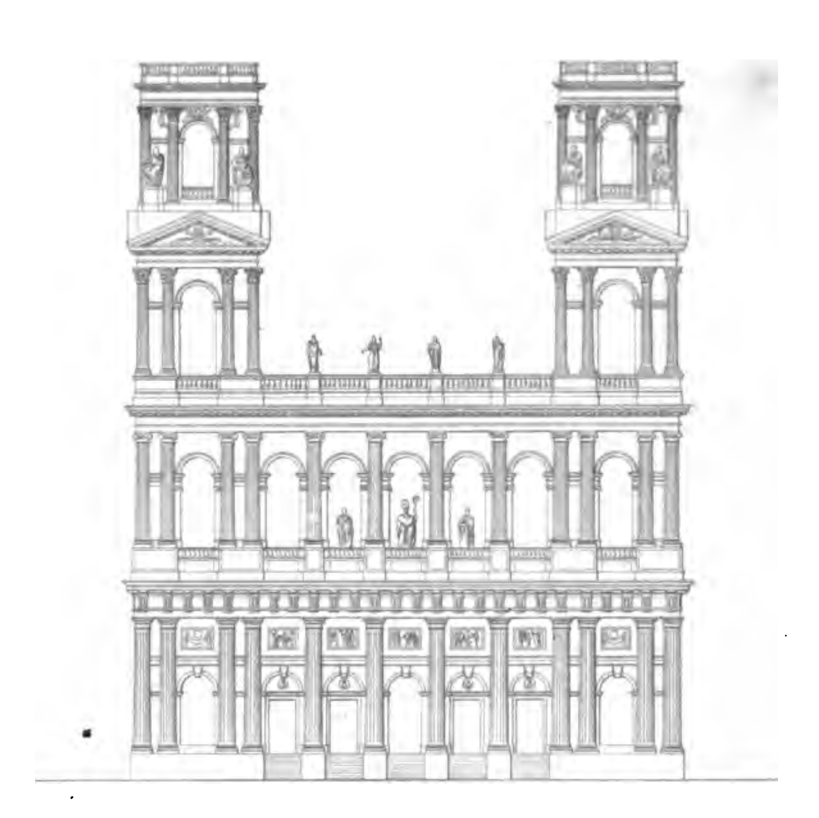
où il fit son plus long séjour, et où l'on cite, entre autres ouvrages de ce genre, le palais du comte Birago di Borghe comme un modèle de distribution et de goût, partout où sa réputation l'appela, de grandes entreprises durent le détourner de travailler pour les particuliers. Peut-être aussi que l'habitude qu'il avait d'opérer en grand, faisait redouter l'emploi de son talent dans de moindres travaux.

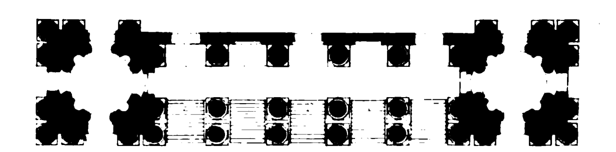
Le palais royal ayant été brûlé à Madrid, le roi d'Espagne s'empressa de faire venir Ivara, qui se rendit à son invitation. Mais à peine avait-il commencé de mettre ses projets au net, qu'il fut surpris par la maladie dont il mourut, à l'âge de cinquante ans.

Ce qu'on sait du moral de cet artiste, c'est qu'il était d'un caractère gai, ami du plaisir, d'une société agréable, et qu'il portait l'économie au-delà de ce que ce terme signifie ordinairement.



SERVANDONI.





4 8 12 16 20 24 28 32 Toises

E. Ollivier sc.

PORTAIL DE S.T SULPICE, À PARIS.

T. 2. p. 28.

SERVANDONI,

NÉ EN 1695, MORT EN 1766.

Cet artiste, qui s'est acquis dans le dix-huitième siècle une très grande célébrité, surtout à Paris, la dut à plus d'un genre de talent, dont un seul aurait pu faire sa réputation. La peinture, qu'il cultiva d'abord, le conduisit, à faire pour la partie qu'il avait embrassée, quelques études d'architecture; et l'architecture, dont il s'appropria le génie, vint ensuite lui prêter ses ressources, et les grands moyens qu'il mit en œuvre avec tant d'éclat, dans l'art des décorations de théâtre ou de la composition des fêtes publiques.

Né à Florence, Servandoni y contracta un gout très vif pour le dessin et la peinture. Le genre qui occupa ses premières années, et le maître dont il reçut les premières leçons (le célèbre Pannini), influèrent bien certainement sur la direction que suivit son génie. Pannini s'était fait alors remarquer par le choix d'un genre nouveau, qui réunissait à des scènes de paysage les vues des monumens et des ruines de l'architecture antique. La réunion de ces deux sortes d'objets exige que le paysagiste soit architecte, ou que l'architecte soit paysagiste.

A cette école, Servandoni commença à devenir l'un

et l'autre. Ses tableaux de ruines et de paysages, qui décorent aujourd'hui les cabinets des amateurs, furent les préludes des grandes conceptions auxquelles son talent devait un jour être appelé.

Il lui fallait étendre le cercle de ses études. Dans cette vue, il alla à Rome, et se mit a étudier sérieusement l'architecture sous Jean Joseph de Rossi, mais plus utilement encore dans les monumens d'antiquité de la ville éternelle. Il ne s'était proposé d'abord que de mettre plus de correction, et une plus grande vérité dans la représentation de ces magnifiques débris, que n'en mettent ordinairement les peintres du genre auquel il s'était adonné.

Servandoni paraissait travailler pour la gloire plus que pour la fortune. Mais, comme on le voit arriver souvent, la gloire mène plutôt à la fortune que non pas la fortune à la gloire. Sa renommée ne tarda point à s'étendre. Entraîné aussi par le goût des voyages, il passa en Portugal, où il peignit des décorations pour l'Opéra Italien, et donna plusieurs projets de fêtes ou de réjouissances publiques. Les succès qu'il obtint passèrent ses espérances: il fut décoré de l'ordre du Christ; ce qui fut cause que depuis on l'appela généralement le chevalier Servandoni.

Dans l'année 1724 il vint en France. Sa réputation, qui l'y avait devancé, lui procura bientôt la direction des décorations de l'Opéra. Ce fut en 1728 qu'il développa pour la première fois dans l'opéra d'Orion la magie de son art. Tout Paris se crut transporté près des embouchures du Nil, au milieu des ruines et des débris des pyramides. Il paraît qu'on connut alors pour la pre-

mière fois à ce théâtre, ce que peut produire d'illusion l'effet d'une grande composition favorisée par la justesse des lignes, la noblesse des masses, la vérité des formes, lorsque le prestige des deux perspectives linéaire et aérienne se joint au charme de la couleur, et d'une distribution de lumière bien entendue.

Aussi dès ce moment le spectacle de l'Opéra prit une direction nouvelle. Pendant l'espace d'environ dix-huit ans, que l'entreprise de ses décorations fut confiée à Servandoni, il en exécuta plus de soixante, laissant bien loin derrière lui tous ceux qui l'avaient précédé en ce genre. On met au nombre de ses plus belles compositions celles du palais de Ninus, du temple de Minerve, des Champs-Elysées, du palais du Soleil, et de la mosquée de Scanderberg. Dans toutes ces scènes, la magie de la perspective, de l'illumination et d'une savante exécution produisit chez les spectateurs un enthousiasme extraordinaire.

Toutefois on jugea que l'artiste s'était surpassé lui-même dans la décoration du génie du Feu, pour l'opéra de l'Empire de l'Amour. L'heureuse disposition des lumières, et le brillant des couleurs y produisaient un effet impossible à décrire. D'une urne transparente, placée au milieu de la scène, semblaient partir des rayons lumineux qui jetaient sur toutes les décorations, un éclat que les yeux avaient de la peine à soutenir.

Ce dont on doit surtout savoir gré à Servandoni, c'est d'avoir conservé un respect constant, non-seulement pour la vraisemblance, mais encore pour la vérité, dans des conceptions où les décorateurs se croyant libres de toute convenance, s'affranchissent beaucoup

trop souvent de toutes les sujétions d'une imitation régulière. Pour lui il ne se permettait, dans la représentation de ses édifices, aucune élévation dont il n'aurait pu justifier par le plan la possibilité d'exécution.

En 1731, l'académie royale de peinture et sculpture l'admit dans son sein comme peintre paysagiste. Son morceau de réception fut une composition fort pittoresque, où l'on voyait représenté un temple accompagné de quelques ruines.

Ce fut l'année suivante que Servandoni exposa son modèle du portail de Saint-Sulpice, et bientôt la première pierre en fut posée; mais pour ne pas interrompre la série des entreprises décoratives qui ont acquis à son nom une si grande célébrité, nous renvoyons à parler de ce grand ouvrage à la fin de cet article, avec ses autres travaux d'architecture.

Les décorations scéniques, considérées dans l'emploi qu'on en fait au théâtre, ne sont ordinairement qu'un accessoire du spectacle, un moyen de mettre, pour les yeux, l'effet de l'action dramatique d'accord avec le lieu, le pays où elle est censée se passer. Il appartint à Servandoni de pouvoir donner à ce qui n'est que l'accompagnement du drame, la valeur entière d'une sorte de drame sans parole, et d'intéresser l'esprit à une action scénique par le seul secours des yeux.

En 1738, ayant obtenu la jouissance de la salle des machines au château des Tuileries, il imagina d'y donner au public un spectacle dramatique, uniquement en décorations. La pièce de Pandore, qu'il composa dans ce système tout-à-fait nouveau, lui acquit la plus haute réputation sous le double rapport de peintre et de

poète tout ensemble. Il prit son sujet dans ces vers d'Horace, l. I. ode 3.

> Post ignem ætheriâ domo
> Subductum, macies, et nova febrium
> Terris incubuit cohors.

L'ouverture de la pièce représentait le chaos et son débrouillement selon les idées des poètes. L'image de la nature, telle qu'ils la décrivent sous l'âge d'or, succédait à la confusion, et ces différens changemens servaient de prologue à l'histoire de Pandore. Son enlèvement au ciel par Mercure, son séjour dans l'Olympe, où elle recevait les présens des dieux; le don de la fameuse boîte et son retour sur la terre, formaient une suite de scènes aussi nouvelles que brillantes. Aucune figure vivante ne se mêlait à l'action. Un semblant de personnages pantomimes s'y opérait par plusieurs milliers de figures peintes, entre lesquelles plusieurs en relief représentaient les dieux et les déesses, avec leurs suites, et paraissaient dans un mouvement continuel. Cette grande représentation, qui durait plus d'une heure, se terminait par l'ouverture de la boîte fatale, et par l'image des maux qu'elle répandit sur la terre.

La descente d'Enée aux enfers; les aventures d'Ulysse; l'histoire d'Héro et de Léandre; celle d'Alceste, et un grand nombre d'autres sujets mythologiques ou historiques, occupèrent pendant dix-huit années le génie décoratif de Servandoni. On a surtout conservé le souvenir de sa descente d'Enée aux enfers: il y faisait exécuter sept changemens de scène. Le sujet se prêtait effec-

tivement à une succession aussi nombreuse que variée de contrastes frappans. Il favorisait au plus haut point les passages subits des ténèbres à la lumière, du terrible au gracieux. L'artiste fut jugé avoir atteint dans ce spectacle la perfection dont il est susceptible, ce que la plus vive admiration de la part des spectateurs lui témoigna de la manière la plus incontestable.

Mais les fêtes publiques furent encore pour Servandoni, d'heureuses occasions d'exercer, d'une autre façon, le rare talent qu'il avait pour la décoration. La première occasion qui s'en présenta fut la fête donnée à Paris, pour la paix, en 1739. Il fut chargé d'exécuter le monument principal, celui qui devait servir au feu d'artifice. Ce fut une grande construction pyramidale sur un plan carré; elle avait pour support un vaste soubassement, orné de pilastres doriques, en avant desquels étaient des statues figurées en marbre, représentant la paix, l'abondance et autres personnages allégoriques. La masse pyramidale avait pour couronnement à son sommet un globe plein d'artifices.

Dans la fête donnée à l'occasion du mariage d'Elisabeth de France avec don Philippe, infant d'Espagne, Servandoni surpassa tout ce qu'on avait vu à Paris en ce genre; et l'opinion est encore qu'il n'y a été surpassé par personne. Il avait choisi pour emplacement de ses décorations l'espace que parcourt la Seine depuis le Pont-Neuf jusqu'au Pont-Royal, situation très heureuse pour faire jouir du spectacle un nombre prodigieux de spectateurs. Ce fut en avant du terrein qu'occupe la statue d'Henri IV, et au milieu par conséquent de la rivère, sur la pointe de l'île, que fut élevé le bâtiment des-

tiné à l'exécution du feu d'artifice. Ce bâtiment était un temple de forme parallélogramme, entouré de colonnes doriques de 4 pieds et demi de diamètre, et de 32 pieds de hauteur. Toutes les richesses de l'architecture en ornemens, en bas-reliefs, en statues, y avaient été prodiguées. Sur ce temple consacré à l'hymen, s'élevait un attique avec une terrasse soutenant un couronnement, lequel portait cet ensemble à 80 pieds de haut. Entre le Pont-Neuf et le Pont-Royal, Servandoni avait construit sur deux grands bateaux liés ensemble un superbe salon octogone; les bateaux formant le soubassement étaient cachés par des masses de rochers simulés, qui paraissaient sortir du fond de la rivière. Huit escaliers conduisaient à une terrasse dont le salon occupait la superficie. Ce salon était tout en arcades, d'où pendaient des lustres en transparens de couleur. Du milieu de l'édifice s'élevait une colonne isolée avec de semblables transparens, rangés par étages. L'intérieur de cette vaste pièce destinée aux musiciens était environné de gradins en amphithéâtre qui devaient les recevoir. Louis XV avec toute sa cour honora cette fête de sa présence, et plus de quatre-vingt mille spectateurs purent y assister commodément.

En 1755, Servandoni fut mandé à la cour du roi de Pologne, électeur de Saxe. Il y fit les décorations de l'Opéra d'Aetius. Ses succès lui méritèrent, outre un présent considérable, vingt mille francs d'appointemens, avec le titre d'architecte décorateur de sa majesté Polonaise.

Mais des ouvrages d'une plus longue durée devaient procurer à Servandoni une gloire moins fugitive, et lui

assurer dans l'empire des beaux-arts un rang plus honorable. Un vaste monument, l'église de Saint-Sulpice à Paris, avait été commencé en 1646 sur les dessins de Le Veau. La première pierre en avait été posée la même année, par la reine Anne d'Autriche, alors régente du royaume. Les travaux interrompus en 1678, ne furent repris qu'en 1718, sous la conduite d'Oppenord, directeur général des bâtimens et jardins du duc d'Orléans, alors régent du royaume. Cet architecte jouissait à cette époque d'une grande réputation comme dessinateur; mais si l'on consulte le recueil gravé de ses œuvres, on ne peut s'empêcher de remarquer en lui, n'importe à quel degré, un de ces nombreux héritiers du goût qui avait abâtardi l'architecture en Italie, vers le milieu du dix-septième siècle, un continuateur des Borromini et des Guarini.

C'était surtout dans les portails d'église que la bizarrerie de ces maîtres s'était donné plus librement carrière. La grande hauteur affectée aux nefs des temples chrétiens, et les diversités, soit en plan, soit en élévation, de ces bâtimens n'avaient guère pu permettre d'appliquer à la décoration de leurs frontispices, l'unité et la simplicité des péristyles du temple antique. C'est ce que démontre l'impossibilité qu'éprouvèrent les plus grands architectes des quinzième et seizième siècles, de coordonner les dimensions de leurs devantures d'église, avec les proportions et les dispositions régulières, qu'exige l'emploi des ordres grecs en colonnes isolées.

L'église de Saint-Sulpice, une des plus grandes et des plus élevées qu'il y ait, allait subir l'application banale de ces ordonnances en placage, et à dessins irrégulière-

ment découpés, que le goût et la routine d'alors avaient accréditées. Les fondemens d'un semblable portail étaient déjà jetés, et cette grande devanture allait sortir de terre sur les projets d'Oppenord. C'est dire assez, qu'elle aurait offert une insipide redite de ces lignes contournées ou brisées, de ces formes ondulées, de ces détails d'ornemens sans raison, par où l'on s'était habitué à remplacer les effets, les variétés et les richesses de l'art antique.

Servandoni parut. Il présenta un nouveau modèle qui resta pendant une année exposé à la critique. L'ascendant de sa réputation, peut-être aussi l'attrait de la nouveauté, valurent à l'ouvrage l'approbation publique.

C'était en effet une nouveauté alors, qu'une façade d'église formée par des lignes droites, qu'une ordonnance régulière de colonnes isolées, qu'une architecture où enfin les ordres reparaissaient avec leur caractère propre, avec la justesse de leurs proportions et selon la nature de leur vraie destination. Ajoutons que Servandoni avait le goût du grand, et que dans son projet il sut réunir à des masses larges, imposantes et variées, une disposition qui, avec un amortissement plus analogue à celui qu'il adopta, serait peut-être la plus heureuse qu'on ait jusqu'ici imaginée, pour s'accommoder à la grande élévation de nos églises.

En montant l'architecture de son portail sur une très grande échelle, en adoptant le parti de ces deux étages de colonnes, sans ressaut, sans avant et sans arrière-corps, dans une longueur de 184 pieds, il trouva le moyen de donner à l'ensemble une grande majesté, et

de procurer à l'église un porche d'une vaste étendue. La partie la plus remarquable de toute cette composition est sans doute celle de l'ordre inférieur, dont le caractère et les détails se rapprochent beaucoup plus qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, de la physionomie du véritable dorique grec. Servandoni, obligé de donner de solides supports à l'étage supérieur, prit le parti de doubler les colonnes du rez-de-chaussée, non comme l'avait fait Perrault dans le sens de la longueur de la colonnade du Louvre, mais dans le sens de la profondeur de son péristyle. De cette sorte, lorsqu'on est en face du portail, les colonnes ont l'avantage de l'isolement et des entre-colonnemens égaux, ce qui contribua encore à donner des espaces parfaitement réguliers pour la distribution des triglyphes et des métopes. On dirait, en voyant cet ordre dorique, que Servandoni aurait eu quelque avant goût du dorique des temples grecs, dont il est cependant très douteux qu'il ait pu avoir à cette époque une connaissance positive. Il y a en effet, dans le genre des cannelures à vive arête de ses colonnes, dans la manière large et ferme à-la-fois de son chapiteau, de ses triglyphes, de ses mutules, quelque chose de grandiose, qu'on ne trouve à aucun des doriques modernes de son âge et des temps antérieurs.

Le second étage de ce beau frontispice se compose d'une galerie en arcades, dont les pieds-droits sont ornés de colonnes ioniques adossées et non engagées. Il paraît certain que Servandoni avait établi au-dessus de cet étage un fronton, qui remplissait l'espace entre les deux tours, qu'on voit s'élever aux deux angles du frontispice. On prétend que ce fronton ayant été frappé de

la foudre en l'an 1770, menaçait ruine. On le détruisit tout-à-fait, et au-dessus de l'entablement de l'ordre ionique, on plaça des statues posant sur des socles restés en place, et qui depuis en ont été enlevées. Peut-être n'y a-t-il pas lieu de regretter le fronton placé entre les masses des deux tours, qui devaient nuire à son effet; mais il serait à souhaiter qu'on replaçât les statues, qui ne peuvent qu'occuper convenablement l'intervalle des tours, et peut-être corriger le grand vide produit par cet intervalle.

Du reste, ces tours qui font partie de l'ensemble du portail y ont été fort habilement jointes, sans y rompre l'unité. Plus d'un changement a déjà eu lieu dans l'ordonnance de leurs deux étages supérieurs. La dernière modification, beaucoup plus heureuse que la première, est de M. Chalgrin, dont le projet n'a reçu d'exécution que dans une seule tour. Il reste à terminer la seconde selon le même dessin.

Une grande place, en avant de l'église, était entrée dans le plan général de Servandoni. On peut juger par la seule maison qu'on voit encore, construite par lui comme le commencement de cette place à laquelle il n'a point été donné de suite, quel aurait été le caractère d'habitations solides et assez nobles dans leur simplicité, dont il aurait environné cette grande enceinte. Mais ce local resta long-temps sans pouvoir être déblayé; et depuis quelques années de nouveaux projets survenus ne permettent plus de faire revivre ceux de cet architecte.

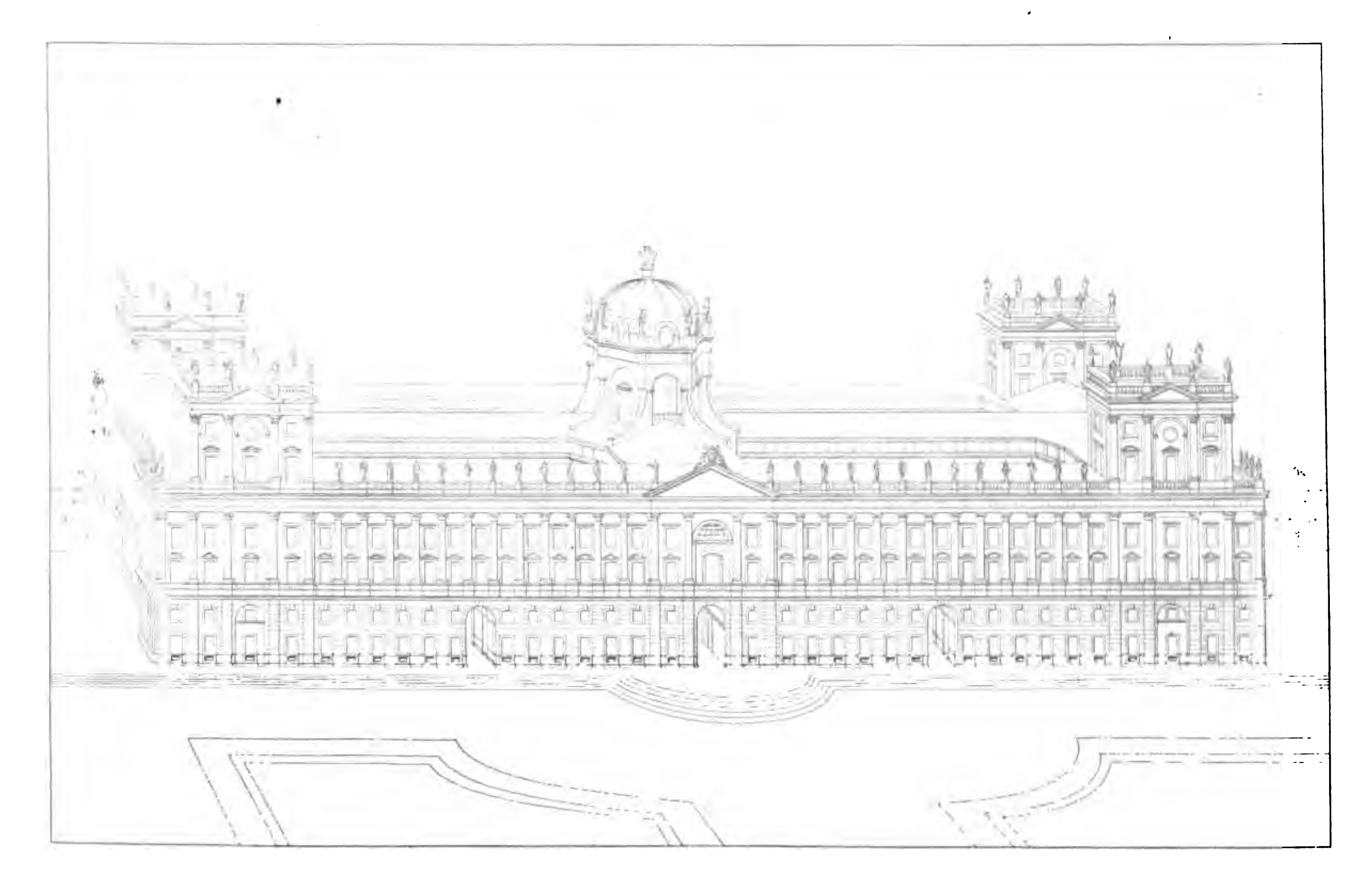
Il est malheureux qu'on ait beaucoup trop exercé le génie de Servandoni à produire des projets que leur

grandeur même empêcha de réaliser. Ainsi trouvons-nous à citer de lui beaucoup d'inventions et peu de monumens. Il avait fait un beau modèle de temple pour le couvent des Grands-Augustins, à Paris. Il donna les dessins d'un arc de triomphe pour la porte appelée jadis de la Conférence, et ceux d'un grand théâtre avec toutes ses dépendances. Mais un de ses plus mémorables projets fut celui d'une place qui devait être celle de Louis XV, entre les Tuileries et les Champs-Elysées. Cette place, destinée aux fêtes publiques, aurait rassemblé dans ses galeries vingt-cinq mille personnes, sans compter la foule innombrable que l'enceinte même aurait pu contenir. Elle aurait été ornée de trois cent soixante colonnes, et de cent trente-six arcades tant intérieures qu'extérieures.

Lorsqu'on pense à la quantité d'ouvrages dont Servandoni fut chargé, tant en France qu'en d'autres pays, on est porté à croire qu'il dut laisser une grande fortune : il n'en fut rien. C'est qu'il n'avait jamais compris pour ses propres affaires ce que signifie le mot *économie*. Aimant la bonne chère et la joie, son premier besoin était d'associer à ses plaisirs de nombreux amis, car les amis de cette sorte ne sont jamais rares. L'argent fuyait de ses coffres plus vite qu'il n'y entrait, et les poursuites de ses créanciers le forcèrent plus d'une fois de chercher une retraite en d'autres pays.

Après beaucoup de voyages, de travaux, de contretemps, il vint de nouveau se fixer à Paris, où il cessa d'être employé. Il mourut en 1766.

L. VANVITELLI.



PALAIS DU ROI DE NAPLES, À CASERTE.

LOUIS VANVITELLI,

NÉ A ROME EN 1700, MORT EN 1773.

Cet architecte, un des premiers du dix-huitième siècle, auteur de l'édifice certainement le plus grand que ce siècle ait vu élever, était né à Rome. Son père, Gaspard van Vitel, natif d'Utrecht, devint en quelque sorte italien pour s'être fixé en Italie. Son nom devait donc subir, comme il arrive toujours, la terminaison de la langue du pays qui l'avait adopté. Venu à Rome dès l'âge de dix-neuf ans, il s'y était perfectionné dans la peinture de paysage et d'architecture, et avait exercé son talent dans les principales villes d'Italie. Domicilié enfin à Rome, où il fut reçu citoyen et membre de l'académie de Saint-Luc, il mourut, laissant à son fils pour principal héritage, une tradition de bonnes doctrines, de beaux exemples, et une réputation honorable à soutenir.

Le jeune Vanvitelli avait annoncé de très bonne heure qu'il la surpasserait. A l'âge de six ans, il maniait déjà le crayon et dessinait d'après nature. Il était peintre habile et maître à l'âge où l'on commence à être élève. A peine avait-il vingt ans, lorsque, pour le cardinal Aquaviva, il peignit à fresque dans Sainte-Cécile la chapelle des reliques, et à l'huile le tableau de la

sainte. Plus d'un ouvrage de ce genre le faisait déjà classer parmi les peintres habiles de cette époque, et déjà étudiant sous Ivara l'architecture; il promettait de surpasser un jour son maître.

En effet le cardinal de Saint-Clément, sur ces pronostics, n'hésita point de le conduire à Urbin, pour restaurer le palais Albani. Là Vanvitelli fut chargé de construire les églises de Saint-François et de Saint-Dominique. Sa réputation comme son talent ayant eu la même précocité, il fut à vingt-six ans nommé architecte de Saint-Pierre.

Cette grande basilique était à la vérité terminée depuis assez de temps, pour ce qui est de la construction. Mais la décoration y demandait encore de grands travaux. Dans ce nombre il faut mettre les superbes mosaïques qui ornent ses chapelles, et y remplacent les tableaux les plus célèbres, dans des dimensions appropriées au local, dimensions que n'avaient point la plupart des originaux. Vanvitelli fut chargé d'en copier plusieurs pour être traduits en mosaïque.

Il participa dès-lors à tous les grands travaux de son époque, soit en réalité, soit en projets. Associé à Nicolas Salvi dans la conduite des eaux qui devaient arriver à la fontaine de Trevi, il partagea ses fatigues. Lui-même, dans un des mémoires écrits de sa main, et que conserve l'académie de Saint-Luc à Rome, il nous apprend qu'il concourut volontairement, avec beaucoup d'autres architectes, au projet du grand portail de Saint-Jean-de-Latran. Vingt-deux dessins furent exposés, dans une salle du palais Quirinal, au jugement des académiciens. Les projets de Vanvitelli et de Nicolas Salvi furent pré-

férés. Mais le pape adjugea la palme à celui de Galilei; il ordonna à Salvi la fontaine de Trevi, et à Vanvitelli les travaux d'Ancône. Ce dernier avait présenté deux dessins de portail. Le premier consistait en un seul ordre de colonnes pour toute la hauteur. Dans le second on voyait deux ordres l'un sur l'autre, l'inférieur en colonnes corinthiennes isolées; le supérieur était composite avec frontispice, balustres et de grandes statues.

Vanvitelli alla donc à Ancône, où il construisit un Lazareth pentagone, avec un bastion, un môle de trois cents palmes (romains) de longueur, sur 50 de profondeur, avec une belle entrée ou porte ornée de colonnes doriques. Sans sortir de cette ville et de ses environs, il eut à exécuter un assez grand nombre de projets, soit à neuf, soit de restauration; par exemple, pour la chapelle des reliques de san Cyriaco, pour l'église du Jésus, pour celle de Saint-Augustin, pour la maison des exercices spirituels; à Macerata pour la chapelle de la Miséricorde; à Pérouse pour l'église et le monastère des Olivétains; à Pesaro pour celle de la Madeleine; à Foligno pour la cathédrale; à Sienne pour l'église de Saint-Augustin.

En 1745 il entreprit, pendant un séjour qu'il fit à Milan, de donner un projet de frontispice ou de portail à la cathédrale de cette ville. Il y avait adopté un parti mitoyen de style, entre l'architecture antique et celle du bas âge. Mais les circonstances politiques du temps ne permirent pas de donner suite à l'entreprise.

A Rome, Vanvitelli fit quelques augmentations à la bibliothèque du collège des jésuites, et des restaurations à leur maison de Frascati, appelée la Rufinella. Il com-

posa une chapelle de la plus grande richesse, qui fut transportée et placée dans l'église des jésuites à Lisbonne. Mais sa plus grande entreprise fut le couvent de Saint-Augustin, fabrique des plus considérables entre toutes celles que Rome possède.

Vanvitelli fut celui qui exécuta la célèbre opération des cercles de fer, placés autour de la coupole de Saint-Pierre, pour arrêter les progrès de la désunion ou lézarde, qui au commencement du dernier siècle s'y était manifestée. Il nous a laissé lui-même une description des procédés qui furent mis en œuvre. L'expérience semble avoir prouvé depuis, que cette lézarde était un effet assez naturel du retrait de la maçonnerie, et ne provenait d'aucune poussée, attendu que les voûtes sphériques n'en éprouvent point, qu'en conséquence ces cercles étaient inutiles. Bottari a beaucoup réclamé contre cette opération, et prétendant que cette sorte d'avarie était un accident nécessaire et inévitable dans toutes les coupoles, il en a conclu qu'il ne fallait point faire de coupoles: question par trop étrangère à notre objet.

Vanvitelli dans les mémoires dont on a parlé, se donne pour l'auteur du grand pont de charpente dont on se servit dans l'intérieur de la coupole de Saint-Pierre, pour remplir le vide des lézardes. Mais Bottari et même l'opinion de Rome entière en attribuent l'invention à Zabaglia. Il y a un semblable conflit d'auteurs sur une construction du même genre, entre Fontana et Zabaglia. Ce qui est certain, c'est que ce dernier en fit l'exécution. Or, sur de tels travaux, il n'est pas rare qu'il s'élève de pareils débats entre l'auteur d'une idée et celui qui l'a réalisée.

D'autres ouvrages plus ou moins importans occupèrent encore Vanvitelli à Rome. De ce nombre furent les grandes décorations qu'exigea, dans l'église de Saint-Pierre, la célébration de l'année Sainte en 1750, l'illumination de la coupole dont il soumit les effets à une composition nouvelle, des projets pour une béatification, le catafalque de la reine d'Angleterre, des dispositions ou projetées ou exécutées pour la grande église de la Chartreuse, pratiquée dans les restes de construction des Thermes de Dioclétien.

Sa réputation était arrivée au plus haut degré. Aussi lorsque le roi de Naples Charles III, depuis roi d'Espagne, voulut élever à Caserte un palais, qui ne le cédât à aucun de ceux que les souverains de l'Europe ont construit avec le plus de grandeur et de magnificence, il ne balança point à choisir Vanvitelli. Un choix aussi flatteur méritait de la part de l'architecte, des efforts proportionnés à l'importance de l'entreprise, et à l'honneur qu'il recevait. On peut affirmer à la vue de l'ouvrage, que la pensée générale de l'auteur, se trouva en rapport avec la mission dont il fut chargé. Une plus grande conception de palais n'existe point en Europe. Si le seizième siècle a produit, quoique dans des masses moins considérables, des palais d'un style d'architecture plus sévère, plus empreint des formes de l'antiquité, plus riche en détails classiques et d'une plus haute harmonie, cependant l'avantage du palais de Vanvitelli, est d'être, ce qu'on ne trouve nulle part ailleurs, dans les ouvrages modernes qui ont une grande étendue, un tout immense réduit à la plus simple expression, un dans chacune de ses parties, simple avec variété, complet sous tous les

rapports, ensemble dont on ne pourrait rien retrancher, auquel il serait impossible de rien ajouter.

Or c'est bien certainement à la conception de son plan, que Vanvitelli dut de réunir les plus nombreux développemens, et de les resserrer sur une superficie de 950 palmes (napolitains) en longueur, et de 700 palmes de large. Il faut pourtant ajouter encore à cet espace, comme accessoire indispensable, la vaste place elliptique qui se rattache au corps principal par deux petites ailes en avant. Cette place à laquelle aboutissent cinq avenues est entourée de bâtimens destinés aux logemens de service, et à ceux des gardes à pied et à cheval, avec toutes leurs dépendances.

Le plan général du palais proprement dit est un carré long, divisé dans son espace intérieur en quatre grandes cours, par un corps de bâtiment qui y forme une croix, de sorte que chacune de ces cours forme un palais carré ayant 200 palmes de large sur 300 de long. On aperçoit par ce simple récit, quelle prodigieuse étendue aurait cet ensemble de bâtimens si, au lieu d'être ainsi ramassé dans un quadruple carré, il était développé, comme quelques autres palais bien connus, sur une seule ligne en longueur. Mais ce qu'il est aussi facile de comprendre, c'est l'avantage que le service intérieur de ce palais, doit retirer d'une distribution qui rapproche ainsi entre elles, en les subordonnant à un plan uniforme, les diverses parties de ce tout, et procure une circulation facile et régulière, aux services et aux besoins si multipliés d'une habitation royale.

Le mérite d'unité que nous avons déjà vanté comme la principale qualité du palais de Caserte, y est porté à

un tel point, qu'il s'applique également à son exécution comme à sa conception. Or l'unité d'exécution est celle qu'il est le plus rare de rencontrer dans de tels édifices, tant il est difficile qu'une immense entreprise n'éprouve point de ces délais, qui amènent ou une succession d'artistes jaloux de mettre du leur dans l'ouvrage d'autrui, ou des changemens de maîtres accessibles à de nouvelles idées, ou des révolutions de goût dont l'effet a toujours été, de porter les hommes à vanter le présent aux dépens du passé.

L'ouvrage de Vanvitelli a eu le bonheur d'échapper à ces trop ordinaires inconvéniens. L'architecte dut à de favorables circonstances, de terminer lui seul toute sa construction dans le cours d'un petit nombre d'années. Aussi le palais ressemble-t-il à ces ouvrages qu'on appellerait coulés d'un seul jet. Nulle correction, nulle modification n'y a introduit le moindre détail étranger à la pensée originale de l'auteur. Il faudrait pouvoir rendre compte ici, de ce qui ne peut être saisi, que par la vue, sur les plans des trois étages du palais, pour faire voir comment, tout ayant été prévu et coordonné dans toutes les parties de ses nombreuses distributions, il n'a jamais été nécessaire, depuis, d'y changer l'ordre primitif.

Mais l'unité de conception y est sans doute la cause première de ce bel ordre. Or on ne saurait imaginer plus d'accord entre la disposition du plan et celle de l'élévation. Sur un soubassement qui comprend dans sa hauteur l'étage du rez-de-chaussée, et au-dessus un petit étage de service, s'élève un ordre de colonnes ioniques sur les avant-corps du milieu et des deux extrémi-

tés, et de pilastres sur tout le reste de la façade (celle du jardin). Deux rangs de fenêtres avec leurs chambranles occupent la hauteur des entre-colonnemens. Le tout se termine par un entablement, dans la frise duquel sont de petites ouvertures de *mezzanino*. Une balustrade ornée de statues règne tout alentour. Chacun des deux avant-corps dont on a parlé, aux extrémités de la façade, supporte une sorte de belvédère à deux étages, décorés de colonnes et de pilastres corinthiens. Une coupole pyramidale s'élève au point milieu et de réunion des branches de la croix, qui divise l'intérieur en quatre cours. Cette coupole, avec les corps exhaussés aux angles, donne à toute la masse un effet varié et pittoresque.

Qui a décrit une des façades extérieures du palais les a toutes décrites, tant elles se ressemblent, excepté dans l'emploi continu de l'ordre de pilastres, qui ne se trouve qu'à la façade du jardin. Trois portes, aux deux principales faces, donnent entrée dans l'intérieur. Celle du milieu, introduit à un grand portique circulaire suivi d'un autre rectangulaire, aboutissant au centre de tout le palais, où se trouve un vaste et magnifique escalier construit tout en marbre. Les deux autres portes destinées particulièrement aux voitures, donnent entrée dans une première cour, d'où une porte avec un passage semblable orné de niches, et pratiqué sous le corps de bâtiment transversal, conduit à la cour suivante. La circulation entre les quatre cours entourées à rez-de-chaussée de fort beaux portiques, se trouve de même établie dans les galeries, qui constituent les branches de la croix formée par le plan.

On ferait un fort long ouvrage de la description détaillée du palais de Caserte: contentons-nous d'y faire remarquer ce que son intérieur offre de plus frappant.

C'est d'abord le grand et magnifique vestibule placé au centre de la croix, et qui est orné de colonnes en marbre de Sicile; c'est l'escalier tout en incrustations de marbre et en colonnes qui, du centre dont on a parlé, forme le point de vue le plus riche et le plus pittoresque; c'est la chapelle en colonnes corinthiennes de marbre, et singulièrement remarquable par la beauté des revêtemens les plus précieux; c'est la grande et noble distribution des appartemens nombreux, des galeries, des salles de tout genre.

Quant au goût d'architecture de toutes les parties de ce vaste intérieur, il faut en dire ce que le style de l'extérieur aurait pu déjà suggérer à la critique historique de l'art, dans les temps modernes. Oui, il fut heureux que le palais de Caserte n'ait pas été construit plutôt dans le dix-huitième siècle; par bonheur il fut élevé à une époque où, désabusé des capricieuses innovations de la période précédente, le goût avait commencé à rentrer dans les voies de l'ordre, de la raison, de la simplicité, premières causes de toute beauté dans l'art de bâtir.

Si en effet on ne trouve aux détails de l'architecture et de la décoration des intérieurs de ce palais, rien qu'on puisse appeler classique, il ne s'y rencontre rien non plus qui soit capable de déparer un aussi grand monument. Généralement les proportions des ordres sont régulières, leurs ornemens et leurs ajustemens n'ont rien de capricieux. Partout les entablemens ont

des profils irréprochables, nuls ressauts ne rompent les formes, n'en corrompent les lignes. Il y a dans tous les rapports une judicieuse corrélation de mesures. On ne saurait y méconnaître une certaine sobriété de décoration, beaucoup de pureté d'exécution, avec un excellent emploi des matériaux et des divers moyens de construction.

Nous ne saurions quitter le palais de Caserte, sans faire mention d'un autre grand ouvrage de Vanvitelli, et qui est en quelque sorte une dépendance de ce palais : savoir, l'aqueduc construit pour y amener des eaux abondantes. Ici l'architecte eut encore l'avantage d'élever la construction la plus importante, et la plus remarquable en son genre, de toutes les entreprises modernes.

Les ouvrages souterreins de cet aqueduc sont aussi considérables que les constructions apparentes, et les difficultés y furent sans comparaison plus nombreuses. Les eaux parcourent, avant d'arriver à leur terme, un espace qu'on évalue être de neuf lieues. Les sources où l'on fut obligé de les aller prendre sont à douze milles au levant de Caserte. Il a fallu percer cinq fois des montagnes : la première fois, sur un espace de 1100 toises dans le tuf; la seconde, sur une étendue de 950 toises dans la pierre vive ; la troisième, dans de la terre grasse, et ensuite dans un roc vif, sur une longueur de 350 toises; enfin, dans la montagne de Caserte, sur 250 toises. Trois fois il fallut faire traverser au conduit des vallées sur des ponts : le premier fait en 1753 au pied du Taburno, et ayant trois arches; le second formé aussi de trois arcades fort élevées, dans la vallée de Durazzano; enfin le troisième est celui qui, appelé di Gazzano,

traverse une vallée où fut exécuté le plus grand ouvrage, et qu'on appelle par excellence l'aqueduc de Caserte : c'est un pont à trois étages, de 1618 pieds de long sur 178 pieds de hauteur. Rien de plus grand n'a été fait depuis les entreprises des Romains.

Le premier rang d'arcades (celui d'en bas) en compte dix-neuf; le second en a vingt-sept; le rang supérieur quarante-trois. Les piliers des arches inférieures ont par le bas 32 pieds d'épaisseur, et par en haut 18. Ces arches ont 44 pieds d'élévation; celles de l'étage intermédiaire les surpassent de peu; les arcs de l'étage supérieur sont élevés de 52 pieds. La hauteur totale est de 178 pieds.

Toute cette construction est de tuf ou de pierre tendre, avec des rangées de briques. Les piliers sont renforcés par des contreforts qui donnent beaucoup de solidité à l'ouvrage, mais qui ne laissent pas d'en déparer un peu l'aspect; et l'on serait tenté d'en critiquer l'emploi, si l'on ne pensait, qu'en de tels travaux, la considération de la solidité doit passer avant toute autre.

L'aqueduc de Caserte a, dans l'étendue totale qu'il parcourt 21,133 toises. La pente pour l'eau est de 1 pied sur 4,800 pieds. La masse de l'eau est de 3 pieds 8 pouces de large sur 2 pieds 5 pouces de hauteur. Le réservoir, ou château d'eau, auquel l'aqueduc aboutit sur la montagne, au nord de Caserte, est à 1600 toises du château, et à 400 pieds au-dessus du niveau de sa cour.

La direction d'aussi grands travaux n'empêchait point Vanvitelli de donner encore et de son temps et de ses soins à des ouvrages, qui auraient pu occuper un architecte tout entier. On cite un assez grand nombre de

compositions dont il fit les dessins, ou suivit l'exécution à Naples et en d'autres villes.

Au pont de la Madeleine, à Naples, il construisit la caserne de la cavalerie, édifice d'un goût sévère et analogue à sa destination, soit par le caractère de son extérieur, soit par la commodité de ses attributions intérieures.

On lui attribue la salle, la sacristie et la chapelle de la Conception, à San Luigi di Palazzo.

De lui est la colonnade dorique de la place qu'on appelle à Naples *Largo di Spirito Santo*, pour la statue équestre de Charles III, roi d'Espagne.

De lui sont les églises de San Marcellino, de la Rotonda, de l'Annonciade; de lui la façade du palais de Genzano à Fontana Medina; de lui la grande porte, l'escalier et l'achèvement du palais Calabritto à Chiaia.

Il y a de lui des ouvrages à Resina, à Matalone, à Bénévent, et on donne comme bâtis sur ses dessins, à Brescia, la grande salle publique; à Milan, le nouveau palais archiducal.

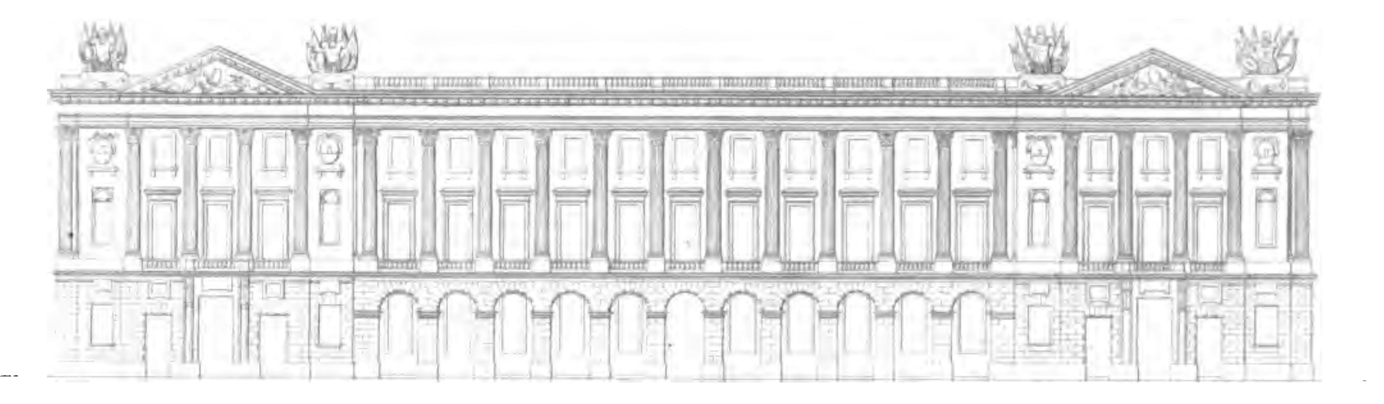
Chargé à Naples de la décoration de toutes les fêtes publiques, il soutint avec éclat sa réputation, par de belles compositions appropriées à la nature et à l'objet de chaque cérémonie.

Vanvitelli, heureux dans toutes ses entreprises, n'essuya qu'une seule disgrâce : ce fut à Rome où il était né et où il mourut. Nous lisons, dans *Milizia*, que pour restaurer l'aqueduc de l'*Aqua Felice*, près de Pantan, il avait estimé à deux mille écus la dépense de l'ouvrage qui en coûta vingt-deux mille. Il fut condamné à payer de ses deniers cinq mille écus.

Vanvitelli fut un homme d'un caractère honnête et doux, d'une humeur facile avec les ouvriers qu'il avait à conduire. Dessinateur infatigable, il ne pouvait vivre que dans l'étude et le travail. Savant dans tout ce qui tient à la pratique et au mécanisme de l'art, il ne fut pas moins habile dans les parties de la distribution et de la décoration. Doué d'un bon jugement et d'un goût sûr, s'il n'atteignit pas à la hauteur du style et des grandes beautés de l'architecture des temps anciens, il eut le mérite de se préserver des écarts et des vices de l'école qui l'avait précédé. Porté aux grandes entreprises, on peut dire qu'il savait voir en grand, et on peut le regarder comme ayant contribué en Italie à désabuser les yeux et les esprits, des fausses manières qui régnaient encore de son temps. La postérité l'a placé sans aucune contestation au premier rang des architectes de son époque; et peut-être sera-t-il permis de dire que, par le monument de Caserte, il aura aussi marqué, dans son pays, le dernier terme de ces grandes entreprises, qui peuvent ou faire naître ou entretenir le génie de l'architecture.



GABRIEL,



E. Ollivier sc.

COLONNADES DE LA PLACE LOUIS XV. À PARIS.

GABRIEL (JACQUES-ANGE),

NÉ A PARIS VERS 1710, MORT VERS 1782.

Le talent de l'architecture fut héréditaire dans la famille de ce nom. Le grand-père de celui dont nous écrivons la vie, Jacques Gabriel, mort en 1686, avait été architecte du roi. Il avait construit le château de Choisy, et commencé la construction du pont Royal qui fut achevé par le frère Romain Giordano. Son fils nommé aussi Jacques Gabriel étudia l'architecture à l'école de Jules-Hardouin Mansart son parent. Il fut dans la suite chargé de donner les plans des places publiques de Nantes et de Bordeaux, ainsi que des embellissemens faits le siècle dernier dans ces villes. A Rennes il fut l'auteur de plus d'un monument public. La salle et la chapelle des états de Dijon ont été exécutées sur ses dessins. A Paris il fut employé à de grands travaux d'utilité publique. L'académie d'architecture lui ouvrit ses portes. Il obtint la place d'inspecteur général des bâtimens du roi, jardins, arts et manufactures royales.

Jacques-Ange Gabriel, fils du précédent, né à Paris vers 1710, succéda aux différentes places de son père dont il avait été l'élève. Il trouva, comme on l'a vu, dans sa famille, et de nobles exemples et d'utiles leçons. Il les mit à profit avec le plus grand succès, et devint un

des architectes les plus employés dans le cours du dix-huitième siècle.

Entre les causes qui ont rendu assez stérile en France l'histoire de l'architecture et surtout celle des architectes, il faut compter l'influence des usages, du goût et du genre de luxe sur la construction, et puis sur la conservation des palais et des habitations particulières. En Italie le luxe de l'architecture fut de tout temps celui des hommes puissans et des gens riches. Comme les maisons étaient destinées à devenir des monumens de famille, on y cherchait la solidité, la grandeur et la beauté. Aussi après plusieurs siècles, retrouve-t-on dans ce pays, et encore dans un parfait état de conservation, non-seulement des palais de grands seigneurs, mais de simples maisons de modestes citoyens.

Il n'en fut pas de même en France et à Paris surtout, où l'esprit de commerce, et par conséquent de mode, ne permet à rien une longue durée, et tend sans cesse à détruire, à renouveler et à transformer toutes les constructions publiques et particulières.

Dans les vies des plus célèbres architectes italiens, nous avons eu de nombreuses occasions de citer comme des titres durables de leurs talens, des maisons et des demeures de particuliers, qui jusque dans de petites villes attirent l'attention des artistes et des amateurs de l'art, et ont perpétué jusqu'à nos jours les noms de ceux qui les ordonnèrent, et des architectes qui les construisirent.

A peine trouverait-on aujourd'hui à Paris un hôtel, ou une grande maison datant d'un siècle, et restée dans son état primitif, qui puisse nous apprendre

à-la-fois, et le nom de son premier propriétaire, et celui de l'architecte qui en donna le dessin.

On ne saurait douter que, dans le cours d'une longue carrière, Jacques-Ange Gabriel, le plus occupé des architectes de son époque, n'ait eu plus d'une occasion de mettre en œuvre son talent, dans quelqu'une de ces entreprises du second ordre qu'on appelle hôtels, maisons de ville ou de plaisance. Nous ne trouvons cependant pas une seule notion qui puisse nous en instruire. Les recherches biographiques, qui ne nous fournissent aucune particularité sur sa vie et sa personne, bornent leurs renseignemens à l'énoncé de trois ouvrages d'architecture, dont un seul, à la vérité, suffirait pour le mettre à la tête des premiers architectes de son temps.

L'époque où vécut Jacques-Ange Gabriel comprend le règne de Louis XV, qui, comme une sorte de lendemain de celui de Louis-le-Grand, passe en général, surtout quant à la gloire des arts, pour avoir fait l'ombre au brillant tableau du siècle qui le précéda. La justice veut cependant ici qu'on mette quelque restriction à ce jugement, en faveur de l'architecture considérée sous quelques rapports, tels par exemple, que la science de la construction et le retour au goût ou au style de l'antiquité, alors plus connu et mieux imité.

A la vérité le goût capricieux et dépravé de la dernière moitié du dix-septième siècle en Italie, ne s'était pas entièrement répandu en France. On doit dire qu'en général les monumens de Louis XIV, s'ils furent loin de s'élever à la hauteur de ceux de l'antiquité, et des célèbres architectes du seizième siècle en Italie, se maintinrent dans un état moyen de noblesse, de gravité et de sa-

gesse. Mais il faut reconnaître que, sur la fin de ce règne, le caractère de l'architecture s'était sensiblement abâtardi dans les formes de la modenature, dans les détails de l'ornement, pour ce qui regarde la pureté d'exécution. Sans être arrivé à ce qu'on appelle la licence, le goût avait dégénéré en mollesse et en insignifiance.

Ce fut en cet état que cet art arriva sous le règne de la régence.

Mais vers le milieu du siècle de Louis XV, un renouvellement de goût se fait remarquer. Il fut dû à l'influence des œuvres de l'antiquité, vers lesquelles se dirigèrent les recherches des savans ou des voyageurs, et les études des artistes en tout genre.

L'architecture fut peut-être la première en France à se dégager des entraves de ce goût que l'opinion, devenue peu-à-peu générale, avait fini par flétrir du nom de moderne.

On doit reconnaître que Gabriel fut, entre les architectes de cette époque, l'un des premiers à rentrer dans les voies d'un goût plus pur et plus correct, ce que nous prouvent les trois grands ouvrages auxquels s'est attaché la gloire de son nom.

Le Louvre était parvenu après deux siècles d'entreprises commencées, modifiées et interrompues, à offrir dans l'intérieur de sa grande cour une sorte de problème dont la solution était embarrassante. Commencé sous Henri II par Pierre Lescot sur un plan peu étendu, la façade de sa cour et la proportion de son ordonnance ne semblèrent plus être en rapport, avec la grande étendue qu'on lui voulut donner dans le siècle suivant.

Perrault, principalement occupé des façades extérieures de l'édifice, après y avoir établi le magnifique frontispice d'entrée de la colonnade qui porte son nom, et dont l'élévation surmonte de beaucoup celle de l'intérieur par Pierre Lescot, s'était attaché à raccorder avec son dessin les élévations extérieurs du midi et du nord, et ce fut en cet état que le tout fut abandonné. L'intérieur de la cour se trouvait en partie continué selon le dessin de Pierre Lescot, mais on sentait le besoin d'élever cet intérieur, au niveau des constructions extérieures de Perrault.

Vers le milieu du dix-huitième siècle, on s'occupa sérieusement de ce raccordement. Il fallait substituer à l'attique de Pierre Lescot un troisième ordre susceptible de s'élever à la hauteur nécessaire. Perrault avait bien compris cette nécessité, et il avait projeté de remplacer l'attique par une ordonnance formée de caryatides, idée qui très probablement aura donné lieu à celle du grand pavillon qu'on appelle de l'*Horloge*. La raison de Perrault dans l'emploi des caryatides était que l'ordre du rez-de-chaussée du Louvre étant un corinthien; et celui du premier étage un composite, le goût et l'usage veulent que, lorsqu'on surimpose les ordres de colonnes les uns sur les autres, les plus courts ou les plus massifs soient en bas, et les plus sveltes occupent le plus haut. Il ne restait donc plus d'ordre à placer au-dessus du composite, qui n'est qu'une amplification du corinthien. Une autre considération veut encore que dans un semblable emploi des ordres, la richesse aille en croissant de bas en haut.

Après beaucoup de discussions et d'irrésolutions, Ga-

briel fut chargé de l'exécution du troisième ordre qui devait remplacer dans la cour du Louvre l'attique de Pierre Lescot.

Ce travail considérable en lui-même, dans ce qui fut terminé par lui, et qui l'eût été beaucoup plus si les circonstances lui avaient permis de le porter à sa fin, ne doit pourtant être considéré, en grande partie, que comme une répétition de l'ordonnance du premier étage, tel que l'avait établi Pierre Lescot. Gabriel, ne pouvant point enchérir sur la richesse de l'ordonnance composite, jugea à propos de laisser à l'étage principal de Lescot la supériorité de luxe et de richesse, que lui donne cette frise composée de festons et de petits génies qu'on y voit sculptés avec beaucoup d'art. Il se contenta d'introduire et de répéter dans cet étage supérieur, mais seulement avec plus de légèreté, l'ordre corinthien du rez-de-chaussée. Il se conforma aux mêmes ouvertures de fenêtres, et leur donna les mêmes chambranles. Reproduisant avec fidélité les petits avant-corps du dessin de Lescot qui règnent au rez-de-chaussée, comme au premier étage, il se permit seulement d'en isoler les colonnes, ce qui met quelque variété dans cette répétition. L'entablement qui couronne toute cette masse n'a rien de remarquable, non plus que la balustrade au-dessus, établie sans doute pour faire arriver l'édifice intérieur à la même élévation que son extérieur.

Un plus grand ouvrage de Gabriel, dans lequel il put et suivre les inspirations de son génie, et faire montre de son propre talent, fut la double colonnade de la place dite alors de Louis XV.

Chacune de ces deux colonnades occupant la partie

de cette place qui fait face à la rivière, a de longueur 270 pieds. Entre elles s'ouvre une très grande rue de 15 toises de large. Il est facile de voir que Gabriel eut l'intention d'imiter la colonnade de Perrault. Ce rapprochement serait encore plus sensible si ces deux corps que sépare la rue Royale, n'en faisaient qu'un seul comme au Louvre.

Il y a cependant entre ces monumens des différences tellement nombreuses, et si évidentes, que c'est peut-être trop dire, qu'appeler du nom d'imitation une ressemblance, qui consiste uniquement en ce que des colonnes élevées sur un haut soubassement, forment des galeries couvertes.

Les dissemblances existent d'abord dans les deux soubassemens. Celui de la colonnade de Perrault est un mur percé de fenêtres. Celui de Gabriel consiste en portiques ou arcades sur pieds-droits ornés de tables en refends, qui forment à rez-de-chaussée une galerie, laquelle se prolonge derrière les pavillons dont chaque colonnade est flanquée.

Mais la principale différence est dans la disposition des colonnes de la galerie supérieure. Gabriel voulut éviter ce qu'on appelle souvent un défaut dans l'ouvrage de Perrault, c'est-à-dire l'accouplement des colonnes. On ne saurait contester en général que les colonnes, quand on les emploie isolément dans les péristyles, et non adossées à des murs ou à des parties de construction, repoussent la pratique de l'accouplement, parce que du plus grand nombre de points d'où on les voit, elles produisent des masses inégales, des groupes de fûts diversement engagés les uns dans les autres, ce qui

rompt et l'accord de leurs formes et celui de leurs proportions.

Perrault toutefois, outre les raisons de solidité et de construction, qui lui firent adopter dans la gémination des colonnes un doublement de résistance, contre la poussée des plate-bandes qui viennent s'y appuyer en partant du mur, trouve encore, ainsi qu'on l'a dit à son article, une assez bonne excuse dans la position stationnaire, en quelque sorte, de ses colonnes, position qui les soustrait au plus grand nombre des effets désagréables produits par le changement de leurs aspects, selon que le spectateur changeant de place, elles se groupent irrégulièrement entre elles.

Les colonnades de Gabriel auraient eu, sur celles de Perrault, un avantage décidé; et il aurait obtenu tous les suffrages, s'il avait su donner au système de son ordonnance plus de gravité, c'est-à-dire moins de maigreur à ses colonnes, moins de largeur à ses entre-colonnemens, un caractère plus ferme aux profils et aux détails de son architecture, ainsi qu'aux objets de décoration; peut-être aussi plus de noblesse à la composition de son soubassement. Du reste, on ne saurait nier que l'entreprise en elle-même ne doive compter parmi les monumens les plus remarquables. Sans doute elle aurait produit beaucoup plus d'effet, si elle s'était trouvée, sur une place mieux ordonnée, mise en rapport avec des parties correspondantes, au lieu de l'isolement où la laisse un vaste terrein, qui contribue à en atténuer l'impression.

Un sort à-peu-près semblable a été encore réservé à Gabriel, dans l'érection du grand édifice de l'Ecole-Mi-

litaire, masse des plus considérables, qui n'a vue que sur un immense terrein désert, mais qui passerait dans tout autre emplacement, pour un de ces monumens que bien des villes citent avec orgueil.

A ne le considérer que dans le corps du milieu, tel qu'il se présente en face du champ de Mars, on ne trouve dans tout Paris aucun ensemble dont la masse, la disposition, l'étendue et le régularité rappellent avec plus d'exactitude, le style et l'ordonnance des plus célèbres palais d'Italie, au plus bel âge de l'architecture. Deux étages percés de vingt fenêtres avec de beaux chambranles, un petit rang d'ouvertures pour l'étage de nécessité pris dans la hauteur de la frise; au centre de cette masse, un portique de colonnes corinthiennes adossées et supportant un fronton, au-dessus duquel règne, en retraite, un attique couronné par une coupole quadrangulaire; voilà la description succincte de la façade principale. Elle se répète du côté de la cour, avec la différence qu'elle est décorée d'un ordre de colonnes doriques, surmonté d'un ordre ionique.

La masse principale de l'édifice est à l'extérieur, accompagnée de chaque côté d'un corps de bâtiment moins élevé, qui va se raccordant avec l'enceinte des cours, et des murs qui occupent toute la largeur du champ de Mars. Dans l'intérieur, le même corps du milieu qu'on a décrit, se raccorde avec des galeries ou promenoirs formés, au lieu de portiques, par des colonnes engagées dans des massifs dont l'effet est peu agréable, et qui produisent un aspect lourd et monotone.

Le plan général de l'ensemble des bâtimens est compris dans un parallélogramme de 220 toises sur 130.

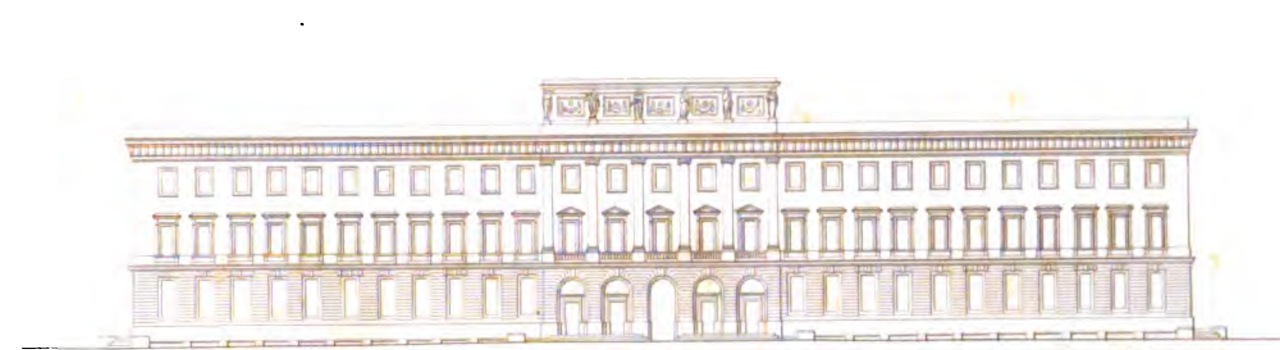
Deux cours dont la première à 70 toises en carré, et la seconde environ 45, précèdent le principal corps de bâtiment. Le reste consiste en cours adjacentes, jardins et constructions d'un genre plus simple, pour servir à tous les besoins d'un vaste établissement.

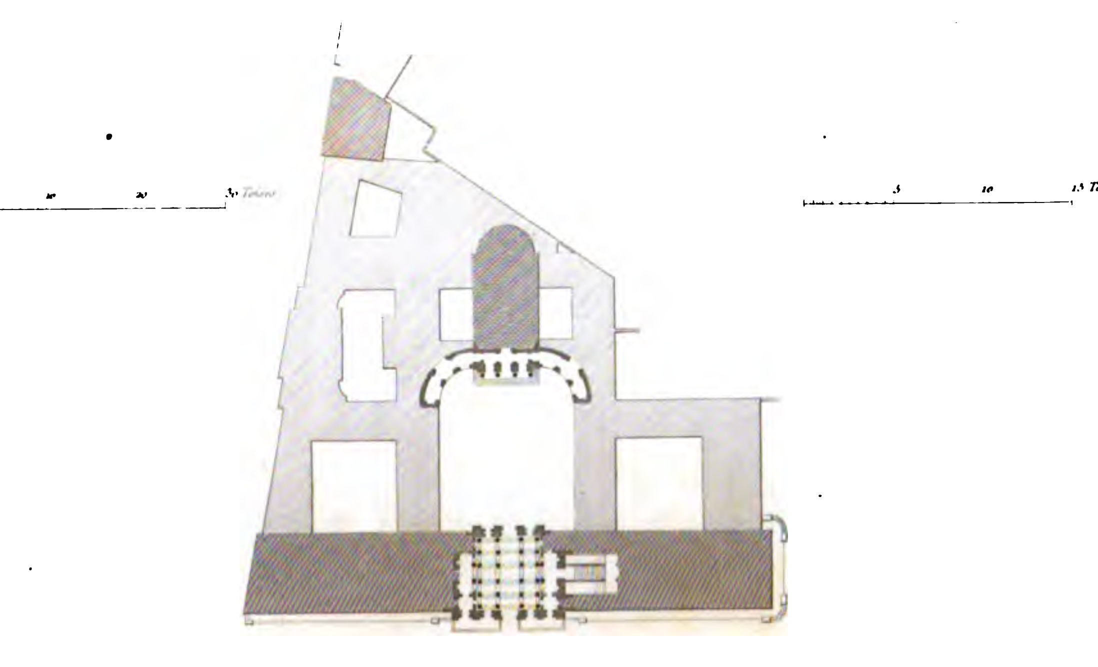
Les détails intérieurs de ce monument seraient un sujet de description trop étendue, pour les bornes d'un article biographique. Il faudrait y faire remarquer avec éloge la chapelle occupant la longueur d'une des ailes du corps de bâtiment principal, et ornée de tableaux représentant l'histoire de saint Louis, un vaste et magnifique escalier conduisant aux appartemens et à des salles, entre lesquelles se fait admirer celle du conseil, où l'on a peint des sujets de sièges et de batailles.

Généralement tout dans ce monument commencé vers 1750, annonce un retour bien marqué au bon goût de l'art de bâtir, à ce qui constitue la grandeur des plans, la sagesse des élévations, la correction des formes, l'unité d'un caractère approprié à l'objet de sa destination. Si l'on n'y remarque rien de bien saillant dans le style, la manière de profiler et l'ensemble des proportions, on ne saurait y méconnaître un bon assortiment des qualités qui rendent les édifices recommandables, en y joignant encore celle de la solidité, et d'une construction pure et soignée.



ANTOINE,





HOTEL DES MONNAIES, À PARIS.

T. 2 p. 311

ANTOINE (JACQUES-DENIS),

NÉ A PARIS LE 6 AOUT 1733, MORT LE 24 AOUT 1801.

ANTOINE fut un des architectes du dix-huitième siècle qui contribuèrent, par leurs leçons et leurs ouvrages, à ramener en France les saines maximes du bon goût, et les erremens de ce style pur et noble dont l'antiquité nous a transmis les modèles, style dont le dix-septième siècle s'était écarté en Italie, et qui a manqué à plus d'une des grandes entreprises du règne de Louis-le-Grand. Mais vers le milieu du dix-huitième siècle, déjà certaines causes fort actives, en y comprenant peut-être l'amour du changement, avaient commencé à remettre en circulation les doctrines de l'antiquité dans l'architecture, et les exemples de plusieurs de ses monumens, que les voyageurs s'étaient plu à tirer de l'oubli, où une longue barbarie les avait condamnés. Aussi est-on forcé d'avouer que, si le siècle de Louis XV n'égala point en nombre et en magnificence les entreprises du siècle précédent, l'architecture s'y fit remarquer par une observation plus heureuse des principes sur lesquels se fonde la véritable beauté de cet art; et Antoine nous en fournira une nouvelle preuve.

Nous ignorons quel fut son maître. Ce que l'on sait de sa naissance et de ses premières années, porte à croire

qu'il n'en eut d'autre que son propre génie. Son père l'avait destiné à suivre une profession ouvrière. Il obéit à cette première impulsion, et il se livra aux simples travaux de la maçonnerie, en commençant par ce qu'il y a de plus mécanique dans cet état. Mais ce métier, quelque matériel qu'il soit, a aussi ses degrés, par où l'on peut quelquefois atteindre à l'art et à ce qu'il a de plus élevé. Antoine ne tarda point d'arriver jusqu'à l'emploi d'expert entrepreneur, dont il obtint la charge. Là il sut agrandir et multiplier ses connaissances, et bientôt il acquit la réputation d'un très habile constructeur.

Tous les beaux-arts se composent chacun d'une partie plus ou moins technique ou mécanique, et d'une partie morale ou spirituelle. Il y a, comme dans l'homme, corps et esprit; et ainsi que chez l'homme, ces deux parties se touchent par des rapports réciproques. Dans quelques arts, ce qu'on appelle mérite d'exécution, se trouve tellement lié à ce qui forme le mérite d'idée et d'invention, que la théorie a beaucoup de peine, en analysant un ouvrage, à séparer l'un de l'autre.

Nul doute que, dans l'art de bâtir, ce qu'on nomme le savoir et l'habileté de la construction, dépendant d'un grand nombre de raisons fondées sur la nature des choses, ne puisse indiquer et ouvrir à celui qui le possède la voie aux combinaisons les plus déliées, aux conceptions les plus hautes de l'architecture. Antoine ne tarda point à prouver par d'importans ouvrages la vérité de cette liaison. Bientôt il se vit chargé de remplacer l'architecte Desmaison, dans les grands travaux entrepris pour réordonner, par un ensemble digne de sa destination, le grand amas de bâtisses incohérentes,

appelé jadis le *Palais*, qu'on appela depuis le *Palais Marchand*, et auquel on donne aujourd'hui le nom de *Palais de Justice.* Au labyrinthe informe de percés irréguliers, encombrés de boutiques et d'échoppes, Antoine substitua le plan simple et quadrangulaire des galeries voûtées en pierre, qui circulent autour de la grande cour, et qui longent à gauche la Sainte-Chapelle, à droite la salle dite des Pas-Perdus, et en avant le grand escalier, ainsi que la façade principale du monument.

Ces galeries, sans être remarquables par le style de leur architecture, ne laissent pas d'offrir, avec une circulation commode, des avenues qui eussent paru assez dignes du tout ensemble, si l'ancien usage des boutiques, en s'y perpétuant, n'eût de nouveau dégradé le caractère des accès convenables à la dignité de l'édifice.

Dans le même temps, Antoine construisit au-dessus des voûtes de la grande salle, dite des *Pas-Perdus*, bâtie par de Brosses, trois autres berceaux de voûtes formant les galeries, dans lesquelles on renferma la vaste collection des registres du parlement, les manuscrits précieux échappés aux incendies qui eurent précédemment lieu, et une partie des archives judiciaires. Chargé de ce travail de construction, il fut le premier qui remit en usage un procédé des anciens, dans l'art d'alléger les massifs de maçonnerie. Il forma ces voûtes de briques creuses qui, liées par le mortier, ont l'avantage de réunir la solidité à la légèreté.

Antoine eut, bientôt après, l'occasion d'introduire le premier à Paris une autre espèce de nouveauté qui, comme celle dont on vient de parler et comme beaucoup d'autres, n'eut de nouveau que sa grande antiquité.

Je parle de l'ancien ordre dorique grec, peu connu, à ce qu'il paraît, des Romains, et qu'ignoraient complètement, à la renaissance de l'architecture, les plus grands maîtres de cet art. Mais déjà, depuis quelques années, la découverte des temples de Pæstum avait fait reparaître en Italie de mémorables restes de ce style, et le comte Gazzola en avait reproduit les images, dans les dessins destinés au bel ouvrage qui ne parut que long-temps après, mais qui d'avance en répandit la connaissance.

Antoine se trouvait chargé de construire un portail dans la cour intérieure de l'hospice de la Charité. Il imagina de faire pour ce frontispice un essai de l'ordre dorique grec. Les esquisses que David le Roi venait aussi de communiquer aux artistes, sur les monumens d'Athènes, enhardirent notre architecte, et bientôt on vit un portique de quatre colonnes sans bases, avec les principaux caractères de l'ordre antique, dans ses détails, dans ses cannelures, dans sa frise et dans son fronton.

Toutefois il en modifia le caractère, à-peu-près comme il paraît qu'il le fut chez les Grecs eux-mêmes, dans les temps postérieurs, quant à l'allongement de ses proportions, ou à l'élévation de son fronton. Du reste, même disposition à-peu-près pour les marches, dont une partie servant de support aux colonnes, forme, en dehors, un petit soubassement, et l'autre se trouvant en arrière, sous le porche, se voit dans une demi-teinte favorable à l'effet de l'ensemble.

Ce petit monument, le premier du style dorique grec exécuté à Paris, est un des ouvrages qui firent le plus remarquer alors le talent d'Antoine, par les artistes et

les gens de goût. Sans doute cet essai eût continué d'attirer l'attention si, au lieu d'une heureuse émulation entre les architectes et d'une application judicieuse aux monumens auxquels convient le caractère de cet ordre, une sorte de courant de mode n'en eût fait un emploi banal, sans mesure, sans discernement aucun, aux édifices les plus vulgaires, et jusqu'à en rendre l'aspect insignifiant et même fastidieux.

Mais le monument sur lequel se fonde, et se perpétuera d'une manière durable la réputation d'Antoine, est l'Hôtel des Monnaies de la ville de Paris. Quoiqu'un tel édifice ne semble pas devoir se mettre au premier rang des édifices publics, toutefois son importance, dans un grand état surtout, lui assigne un caractère qui ne doit manquer ni de noblesse, ni de gravité, ni de ce genre de luxe que tempère la simplicité d'un grand parti. C'est par là que se fait remarquer, dans tout son extérieur, la grande masse qu'Antoine a élevée pour l'Hôtel des Monnaies.

Destiné à contenir des objets de nature fort différente, tels qu'une école et un cabinet de minéralogie, des salles et des bureaux pour une grande administration, de vastes ateliers, des laboratoires, des fonderies, cet hôtel présentait à l'architecte de nombreuses difficultés, et il ne semblait pas aisé de déterminer le genre de construction et de décoration qui pouvait lui convenir. Antoine sut profiter, avec beaucoup d'art, des deux faces que l'emplacement de l'édifice pouvait offrir, pour les accorder avec la nature des objets qu'il renferme, et combiner sa distribution intérieure avec l'effet de sa décoration extérieure.

Ayant déterminé, comme il le devait, de placer les pièces d'apparat du côté du quai, et les ateliers sur la rue Guénégaud, c'est sur le quai qu'il a élevé le principal bâtiment, et pratiqué la principale entrée. Il en a décoré la façade d'une ordonnance d'architecture, et de figures allégoriques qui forment un aspect assez riche. Le reste est d'une construction solide et sévère, telle qu'on la retrouve dans un grand nombre des plus beaux palais d'Italie.

Le plan, à l'extérieur, ne présente que deux faces d'un triangle ayant chacune environ 60 toises de longueur. Le tout est divisé en trois grandes cours, et plusieurs autres moins considérables, toutes entourées de bâtimens.

Le principal corps de l'édifice, ayant face sur le quai, renferme un superbe vestibule orné de vingt-quatre colonnes doriques; un bel escalier, que décorent également seize colonnes ioniques; un vaste cabinet de minéralogie magnifiquement ordonné; plusieurs cabinets de machines; des salles pour l'administration, et de très grands logemens.

Au fond de la grande cour, est la salle du monnayage. Elle a 60 pieds de long, sur 39 de large. L'architecte a pris la précaution de l'isoler, afin d'éviter aux autres bâtimens les effets de la secousse, et de l'ébranlement produit par le jeu des balanciers. Au-dessus est la salle des ajusteurs. Le surplus des constructions est employé aux fonderies, aux laminoirs et à quantité d'autres dépendances.

La décoration de la façade principale consiste en un avant-corps de six colonnes ioniques, élevées sur un sou-

bassement de cinq arcades, ornées de refends en bossages. Un grand entablement, avec consoles et modillons, couronne l'édifice dans toute sa longueur; l'avant-corps dont on a parlé est surmonté d'un attique, au-devant duquel sont six figures debout, représentant la Loi, la Prudence, la Force, le Commerce, l'Abondance et la Paix.

L'édifice est percé de vingt-sept fenêtres, dont les trumeaux sont en bossages à celles du rez-de-chaussée. Les fenêtres du premier étage ont des chambranles ornés de frontons dans la partie de l'avant-corps. Les autres chambranles sont simplement à plates-bandes. L'étage d'en haut n'a que des fenêtres d'attique presque carrées et avec une simple bordure.

La seconde façade, sur la rue Guénégaud, a son soubassement comme celui de la façade principale, orné de bossages. Sur l'avant-corps du milieu, sont quatre statues représentant les quatre élémens.

La cour principale a 110 pieds de profondeur, sur 92 de largeur; elle est entourée d'une galerie. La salle des balanciers s'annonce par un péristyle de quatre colonnes doriques. La voûte intérieure retombe sur quatre colonnes, auxquelles l'architecte a prétendu donner le style ou le caractère du prétendu ordre toscan. Au fond de cette pièce s'élève une statue de la Fortune.

Le cabinet de minéralogie, qui occupe l'avant-corps du milieu, au premier étage, est décoré de vingt colonnes corinthiennes d'un grand module, qui supportent une tribune régnant au pourtour, dans la hauteur du deuxième étage; il est orné de bas-reliefs et d'arabesques. Les corniches, les chambranles des portes et des croi-

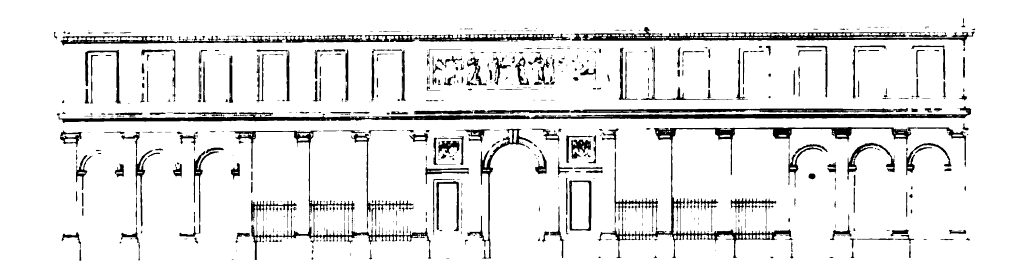
sées sont enrichis d'ornemens sculptés et dorés, mais distribués avec goût et sans confusion. Un lambris circulaire renferme des banquettes pour les personnes qui assistent au cours de minéralogie, et sert de fond aux armoires établies pour contenir la collection des minéraux.

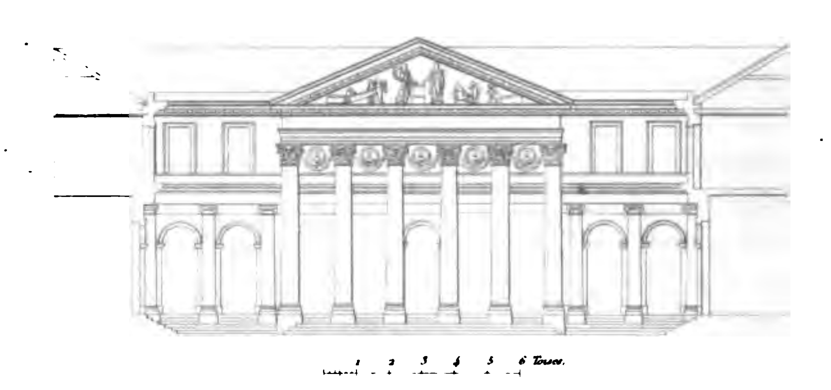
Quelques critiques se sont élevées contre le luxe, et surtout celui de la dorure dont brille cet intérieur. On a objecté qu'un pareil établissement demanderait plus de gravité que de richesse, et peut-être le goût et la convenance auraient voulu qu'un cabinet de minéraux tirât particulièrement son effet décoratif de la nature même de ses matériaux habilement mis en œuvre, et qui, étant les plus brillantes productions de la nature, semblaient devoir exclure l'éclat additionnel de l'art.

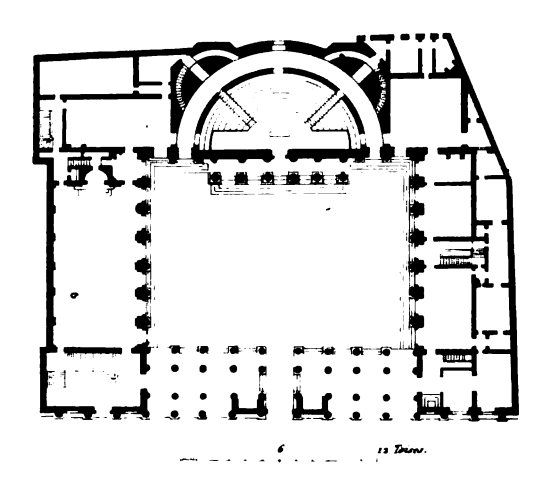
Ces considérations ne manquent ni de solidité ni de justesse. Toutefois, s'il s'agit d'examiner cette composition d'architecture et d'ornemens, à part de tout rapport avec la destination du local, on sera toujours obligé d'y reconnaître un ouvrage très distingué par sa magnificence, par le bon goût des détails et par le beau style de l'architecture.

On donne encore comme ouvrage d'Antoine, l'Hôtel de Bervicq à Madrid, l'Hôtel des Monnaies à Berne.

Antoine mourut le 24 août 1801.







É. Ollivier sc.

ÉCOLE DE MÉDECINE, À PARIS.

GONDOUIN,

NÉ A SAINT-OUEN-SUR-SEINE EN 1737, MORT A PARIS EN 1818.

Jacques Gondouin naquit à Saint-Ouen-sur-Seine, le 7 juin 1737. Sa première éducation ne semblait pas devoir lui ouvrir la carrière des talens. Son père avait commencé par être simple jardinier. Mais il y a loin de celui qu'on appelle vulgairement ainsi, à un jardinier en chef d'une maison royale, et voilà le point où s'était élevé le père de Gondouin.

Ceux qui ont vu les beaux jardins de Choisy-le-Roi, plantés et dirigés par lui, ou qui en ont entendu parler, et qui connaissent les rapports de l'art du jardinage avec l'architecture, s'étonneront peu que le célèbre architecte de l'École de Chirurgie (*aujourd'hui de Médecine*) ait pu trouver dans les travaux de son père, des inspirations propres à produire en lui la passion de l'art de bâtir.

Louis XV avait une affection particulière pour son jardinier de Choisy. La mort le lui ayant enlevé, il ne se consola de sa perte qu'en donnant sa place à l'un de ses fils, et en protégeant l'autre, qu'un goût décidé avait porté vers l'étude de l'architecture. Sous de tels auspices, le jeune Gondouin sentit redoubler son ardeur et ses forces. L'école de J. F. Blondel, où il était entré, le mit sur la route la meilleure alors qui pût s'offrir au zèle

d'un élève stimulé par l'ambition du talent et le desir des succès. Il fit de rapides progrès sous ce maître, et en peu de temps il parvint à remporter le second prix d'architecture. La protection du roi le dispensa de tenter les hasards d'un nouveau concours, et il obtint une place de pensionnaire à l'Académie royale de France à Rome, où il passa quatre années.

Le mauvais goût du dix-septième siècle en architecture, s'était en quelque sorte éteint à Rome, par l'absence même des grandes occasions de bâtir; et le retour au bon sens, c'est-à-dire au bon goût de cet art, avait commencé d'avoir lieu en France, lorsque Gondouin était encore étudiant à Paris et en Italie. Ce fut à son retour une circonstance heureuse, que celle qui le plaça dans cette position où l'on paraît faire du nouveau, lorsqu'on ne fait que revenir à l'ancien. Si Gondouin eut le bonheur d'une semblable position, ce fait ne tend pas à diminuer l'éclat de son talent, mais bien à rendre raison de quelques-unes des causes qui le firent briller d'une manière aussi vive qu'inattendue.

L'occasion déjà assez rare alors, pour un jeune homme, de se produire dans un monument public, sembla venir au-devant de lui dès les premiers instans de son retour à Paris. Sa bonne fortune lui fit retrouver un protecteur, qui ne l'avait pas oublié, dans le directeur des postes, qui lui confia quelques travaux, et, ce qui vaut encore mieux, lui procura des connaissances utiles. De ce nombre fut celle de La Martinière, premier chirurgien de Louis XV, et qui s'occupait alors du projet d'élever à son art un monument qui en marquât l'importance.

L'amphithéâtre où se tenaient les cours de chirurgie, rue des Cordeliers, et où depuis on a placé l'école gratuite de dessin, était beaucoup trop resserré. La Martinière obtint un autre emplacement dans la même rue pour construire la nouvelle École de Chirurgie. L'exécution de ce monument fut confiée à Gondouin, qui en donna les dessins, et fut commencée en 1769.

L'édifice se compose de quatre corps de bâtimens, qui forment une cour de 11 toises de profondeur sur 16 de largeur. La longueur de sa façade sur la rue est de 33 toises. Cette façade présente une galerie à quatre rangs de colonnes ioniques dont l'ordonnance règne sur toute la longueur. Elles sont en partie isolées, en partie engagées dans les deux massifs qui accompagnent la porte d'entrée, et dans les pieds-droits des trois arcades qui s'ouvrent à l'une et à l'autre extrémité du bâtiment. Sur l'entablement qui couronne cette colonnade, s'élève un étage en manière d'attique, de douze fenêtres interrompues au-dessus de la porte par un grand bas-relief.

Dans l'intérieur de la cour règne la même ordonnance de colonnes ioniques adossées aux pieds-droits des arcades. Elles supportent le même rang de fenêtres, qui n'est interrompu dans la façade du fond de la cour, que par le beau frontispice corinthien dont il nous reste à faire mention.

Cette partie de l'édifice en est la plus remarquable pour l'architecture, et est en même temps la plus essentielle, puisqu'elle comprend le grand amphithéâtre, qui peut contenir douze cents personnes, et est éclairé par un jour d'en haut. Il est précédé d'un très beau péristyle de six colonnes corinthiennes, d'une beaucoup

plus grande dimension que l'ordre ionique qui règne dans toute la cour, et qui, passant même sous le péristyle dont on parle, sert encore, par comparaison, à lui donner de la grandeur. Un très beau fronton, dont la base se trouve au niveau de l'entablement général de la cour, couronne noblement le péristyle, et le tympan du fronton est rempli par un bas-relief d'une composition sage et d'une exécution pure. Le mur de fond du péristyle est orné, dans sa partie supérieure, de cinq médaillons accompagnés d'un feston continu, et où sont sculptés les portraits de cinq chirurgiens célèbres.

Le monument de Gondouin ne manqua point de critiques au temps où il parut; cependant le laps des années et les parallèles que les ouvrages postérieurs lui ont opposés n'ont fait qu'augmenter sa réputation. En effet, où trouver à Paris un ensemble dont le plan soit, avec plus d'accord et d'unité, disposé pour produire, dans un petit espace, un effet plus grand, plus simple et plus varié? Où nous montrerait-on un péristyle d'une plus juste ordonnance, plus régulier dans ses rapports de diamètre et d'entre-colonnement, de ses proportions absolues et relatives? Où verrait-on ici un emploi des ordres mieux combiné pour la solidité comme pour l'agrément et la richesse, plus de pureté de profils, plus de sagesse et de goût dans la décoration, plus de correction et de fini d'exécution, plus de soin dans la construction, plus de précision dans l'appareil; enfin un style mieux assorti au caractère le plus propre à nous donner l'idée de ces gymnases des Grecs, dont l'histoire a conservé les souvenirs? Un seul mot fera l'éloge de ce monument. Il est l'ouvrage le plus classique du dix-huitième siècle.

Gondouin avait fait entrer dans l'ensemble de l'École de Chirurgie le projet d'une place carrée, dont la façade correspondante à celle de l'édifice serait ornée d'une grande fontaine en cascade. Long-temps après la construction et l'achèvement de l'édifice qu'on vient de décrire, le besoin de donner à Paris un plus grand nombre de fontaines s'étant fait sentir, on se rappela le projet de Gondouin, et il eut ordre d'exécuter la fontaine qui en faisait partie. Elle le fut en peu de temps. Restée depuis isolée de ses accompagnemens, elle ne sert qu'à en faire desirer l'achèvement, et contribue assez peu à l'ornement de l'ensemble qu'elle devait compléter. Le peu d'eau accordé jusqu'ici à la cascade est loin de l'effet que l'auteur avait dû s'en promettre. On peut douter encore qu'une nappe, même suffisante, dont les eaux auraient besoin de briller de l'éclat de la lumière, puisse produire une agréable sensation, renfermée, comme on voit celle-ci, dans une enceinte circulaire, et ne pouvant être aperçue qu'à travers les colonnes doriques qui en forment la devanture.

A l'époque où parut Gondouin, Paris s'embellissait par un accroissement de quartiers, où, ce qu'on appelait alors le goût nouveau d'architecture, c'est-à-dire celui de l'antiquité, faisait revivre, quoiqu'en petit, le style de Palladio, et cette élégance de formes, de plans, d'ornemens, dont l'Italie ancienne et moderne offre les modèles les plus variés. Gondouin eut plus d'une part dans les diverses entreprises de cette époque. Plus d'une occasion lui fut donnée de travailler, soit à Paris, soit à la campagne, pour des particuliers, et ces travaux, où l'on trouve ordinairement la fortune avant la renom-

mée, s'ils n'accrurent pas sa réputation, augmentèrent le bien dont il avait hérité, au point de lui procurer cette heureuse indépendance, qui le mit à même de ne plus dépendre que de ses goûts.

Il en profita pour faire un second voyage en Italie. Son projet était de vérifier, dans l'âge de l'expérience, les impressions qu'il avait reçues, plus jeune, des monumens de l'antiquité. Loin de sentir décroître en lui l'admiration pour les objets qui l'avaient autrefois séduit, il fut pris de nouveau pour eux d'une passion d'autant plus forte, que ses yeux et son esprit n'avaient plus à se défendre contre le charme d'une sensation nouvelle.

Il se donna bientôt pour tâche de restituer en dessin une des plus vastes entreprises de l'antique magnificence romaine. Les champs qu'occupait l'ancien Tibur ont conservé, jusqu'à nos jours, les restes nombreux d'un immense assemblage de bâtimens, qui fit jadis, de la maison de campagne d'Adrien, plutôt une grande ville qu'un palais, car l'empereur s'était plu à y construire des imitations de tous les monumens qu'il avait vus dans ses voyages. Aussi cet ensemble de ruines comprend-il plusieurs milles de superficie.

Gondouin ne se proposa pas moins, que de ressaisir les fils si souvent rompus du plan général, où devaient se coordonner toutes les parties de ce grand ensemble. Mais pour y parvenir il faudrait pouvoir disposer en maître de tous les terreins, et y pratiquer des fouilles propres à révéler, dans les fondations mêmes de tous les corps de bâtiment, le lien qui les unissait. Aussi entra-t-il dans les projets de notre architecte d'acheter tout le sol de la villa Adrienne, et il l'aurait fait sans les ob-

stacles insurmontables, qui vinrent contrarier sa résolution. Il n'en persista pas moins à emporter dans ses porte-feuilles tous les détails que la nature des lieux lui permit d'embrasser; et, par une générosité assez rare, il en fit présent à son ami Piranesi, occupé alors de faire revivre, par de semblables travaux au milieu de Rome moderne, l'antique capitale du monde.

Gondouin dirigea en Italie ses vues et ses travaux, vers des objets plus en rapport avec les mœurs modernes, vers des compositions plus accessibles à de modestes fortunes. Il se plut à recueillir dans les édifices du seizième siècle, mais surtout parmi ceux de Palladio, les partis de composition aussi nobles qu'ingénieux et variés, les effets simples et tout à-la-fois pittoresques, de ces plans et de ces élévations élégantes et pures, dont le bon goût fait la principale richesse, et qui peuvent être à la portée des fortunes moyennes. Ce fut avec un porte-feuille plein de ces matériaux qu'il retourna en France, espérant mettre à profit, dans l'intérêt des arts, ces nouvelles acquisitions.

Mais bientôt les déplorables circonstances de la révolution firent évanouir toutes ses espérances. Il échappa à leurs dangers, par la retraite obscure qu'il s'était ménagée dans un bien de campagne, où il avait ambitionné de réaliser pour lui-même quelqu'un de ces projets d'architecture, dont son imagination toujours jeune aimait à se nourrir. Mais sa fortune s'était fort diminuée par les effets de la révolution; heureux d'y avoir survécu et d'avoir sauvé avec sa personne quelques débris de son bien, il ne visa plus qu'au plaisir d'achever, à l'aide du temps, l'entreprise de la charmante *villa*, qui de-

vait faire l'occupation ou plutôt le délassement du reste de sa vie.

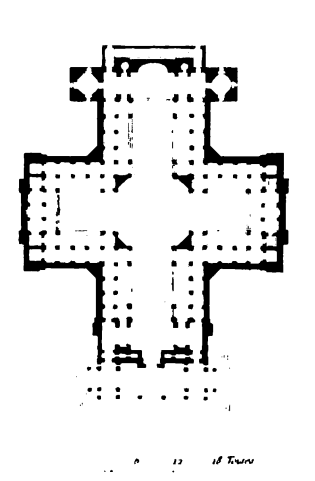
Il fut toutefois forcé de se partager entre ces travaux d'agrément, et ceux d'utilité publique, auxquels sa réputation n'avait pu manquer de l'appeler. L'Institut venait d'être formé pour remplacer les académies détruites par la révolution. Gondouin y prit place dans la classe des beaux-arts. Nommé membre du conseil des bâtimens civils, il fut plutôt chargé d'éclairer l'autorité dans le choix des artistes et de leurs ouvrages, que d'en produire lui-même. Outre l'exécution de la fontaine dont on a parlé, on ne voit pas que dans les vingt dernières années de sa vie, il ait mis la main à aucun ouvrage de sa composition. On ne saurait appeler ainsi la construction en pierre de la colonne de la place Vendôme, destinée à être revêtue en bronze. L'architecte n'y a eu d'autre mérite, que d'y transporter avec une fidélité scrupuleuse, les formes, les détails et les proportions de la colonne Trajane à Rome.

Gondouin avait conservé jusque dans un âge très avancé, la vigueur de sa jeunesse et toute la verdeur du talent. A soixante-dix-sept ans il contracta un nouveau mariage (il était veuf depuis long-temps) avec une jeune personne de dix-sept ans. Il en eut un enfant, mais il était encore au berceau, lorsque la mère mourut. Cet évènement ne trouva plus dans Gondouin la force de résistance, propre à lutter contre un tel malheur. On le vit languir pendant quelque temps encore, jusqu'à ce qu'une maladie violente se fut emparée de lui.

Il mourut le 29 décembre 1818.

SOUFFLOT.

12 Toises



ÉGLISE DE Ste GENEVIÈVE (PANTHÉON), À PARIS.

SOUFFLOT (JACQUES-GERMAIN),

NÉ EN 1713 A IRANCY, MORT EN 1781.

Auteur du plus grand monument que la France ait vu élever dans le dix-huitième siècle, Soufflot naquit à Irancy, près d'Auxerre, en 1713, de parens aisés qui, enrichis par le commerce, lui donnèrent une très bonne éducation, et le destinaient à une toute autre profession que celle de l'architecture. Son père, lieutenant au bailliage d'Irancy, espérait lui faire suivre la même carrière. Mais la volonté de la nature en avait ordonné autrement. On serait tenté de croire qu'il y a ainsi certaines vocations dont le principe est inné, quand on voit quelques esprits se diriger, comme par instinct, vers des professions et des travaux, dont aucun exemple environnant ne semble avoir pu leur inspirer le goût, ni leur faire naître l'idée. Il est assez difficile d'apercevoir dans le simple bourg qui vit naître Soufflot, d'où la passion des arts et de l'architecture avait pu lui venir. Cependant telle fut, dès sa plus tendre jeunesse, la force de son inclination vers l'art de bâtir, que tout, en ce genre, fixait son attention et captivait son goût, au point de lui faire négliger les plaisirs de son âge.

Son père prit le sage parti d'encourager en lui un penchant qu'il n'aurait pas vaincu, et le mit à portée d'étu-

dier en règle, ce que le jeune homme n'avait pu que deviner par des efforts furtifs et incomplets. Ses progrès furent rapides. Nous ignorons les détails de son éducation en ce genre. Lui-même dans quatre vers composés par lui, et que nous rapporterons plus bas, nous apprend qu'il n'eut point de maître. Toutefois il fut bientôt en état d'aller chercher à Rome des leçons, qui sont ordinairement le couronnement d'assez longues études, et nous lisons dans la Biographie univ., tome XLIII, que M. de Saint-Aignant, ambassadeur de France auprès du saint-siège, le fit admettre au nombre des pensionnaires entretenus par le roi, dans l'école de France à Rome.

Soufflot, en passant par Lyon pour aller en Italie, avait pris part à quelques travaux de construction qui s'exécutaient dans cette ville. Il y avait fait des connaissances qui, dans la suite, lui ouvrirent la voie à de plus grands ouvrages. Après trois ans de séjour à Rome, il apprit que les chartreux de Lyon voulaient reconstruire leur église. Il leur envoya un projet de dôme, qu'il jugeait postérieurement lui-même avoir été sa meilleure production.

A son retour d'Italie il s'arrêta plusieurs années à Lyon, où il fut successivement chargé de construire l'hôtel du Change, édifice peu considérable, mais très soigné dans toutes ses parties, et qui depuis est devenu le temple des protestans. Bientôt après il construisit un des plus grands monumens de cette ville. Je veux parler du grand hôpital, dont la façade principale, de 167 toises de longueur, se développe sur l'un des plus beaux quais de la ville. Au centre de cette grande ligne de batiment, s'élève une vaste chapelle qui communique par de gran-

des ouvertures à quatre salles où sont placés les malades, de manière à pouvoir prendre part aux cérémonies religieuses. La belle disposition de ce plan d'hôpital fit beaucoup d'honneur à Soufflot, et l'indiqua dès son début pour un des meilleurs architectes de son époque. Il ne tarda point à être appelé à Paris, où il fut reçu de l'Académie royale d'architecture.

Une nouvelle occasion de retourner en Italie se présenta bientôt, et il accepta d'y accompagner le directeur des bâtimens, M. de Marigny. Ce voyage lui procura l'occasion de visiter les ruines de Pæstum en 1750.

La ville de Lyon, qui l'avait en quelque sorte adopté, lui confia en 1754 la construction de son théâtre. Soufflot donna au plan de la salle une forme elliptique, et la distribua de manière à pouvoir contenir deux mille spectateurs, tous convenablement placés pour voir entièrement la scène et bien entendre les acteurs. Le théâtre fut disposé pour les représentations scéniques du premier ordre, et même pour celles des grands opéras et des ballets. Tous les accessoires, comme vestibules, foyers, etc., furent judicieusement placés. La composition générale n'offrit rien d'inutile, et satisfit à tout le nécessaire. Aussi y loue-t-on l'intelligence du talent, qui sait faire accorder avec l'économie des deniers publics, les convenances de goût que réclame un semblable édifice.

Un vœu fait, dit-on, par Louis XV, pendant sa maladie à Metz, devint la cause de l'érection de la nouvelle église de Sainte-Geneviève. Une cause plus certaine et plus sensible, fut la vétusté et l'exiguité de celle qui remontant, si l'on peut dire, aux premiers âges de Paris,

menaçait ruine, et était devenue hors de toute proportion avec la population nouvelle, et avec les cérémonies du culte rendu par l'usage à la patronne de cette ville.

Plusieurs architectes présentèrent des projets. La gravure en a conservé deux qui méritèrent des éloges, celui de Soufflot fut préféré, et l'on convient que la préférence fut juste.

On admira dans son plan une grande symétrie de disposition, et l'on doit avouer que rien n'en offre plus, que le parti des quatre nefs égales en étendue, réunies à leur centre par la circonférence d'une grande coupole. On doit dire cependant, que ce parti de plan en croix grecque à quatre croisillons égaux, convient généralement mal, selon les pratiques religieuses, aux églises dont l'autel est placé au fond du chœur, comme il paraît, par l'apside qui termine la nef d'en haut, que la chose doit avoir lieu. Mais tous les changemens survenus depuis la construction de cette église, ont fait oublier et perdre de vue, d'abord que, construite pour la congrégation des genovéfins, elle devait offrir à ces religieux un chœur spacieux, ensuite que le milieu de la coupole devait être occupé par la châsse de sainte Geneviève, centre des hommages de la dévotion, et surtout des cérémonies auxquelles cette antique dévotion devait donner lieu. Toutes ces circonstances ayant disparu par les effets de la révolution, l'église de Sainte-Geneviève, avec l'autel placé au chevet de la nef du fond, se trouve avoir deux nefs privées de la vue des cérémonies religieuses, et à cet égard, ainsi que sous quelques autres rapports, cette église paraît aujourd'hui remplir imparfaitement les conditions imposées par les usages du culte.

Si on examine aussi son goût, et le caractère de son ordonnance intérieure, on est obligé de reconnaître qu'il y règne un style d'élégance et de variété qu'on aimerait à louer et à vanter, s'il se trouvait dans quelques-uns de ces édifices de réunion publique, dont la destination doit inspirer à l'architecte, soit des mouvemens de forme et de plan, soit des compartimens diversifiés qui, dans le langage de son art, deviennent l'expression sensible de la gaîté et du plaisir. L'édifice sacré doit produire une sensation toute différente. La grande simplicité de lignes et de détails, la sévérité des formes, la densité des entre-colonnemens, l'économie des ornemens, voilà ce qu'une église demande, et voilà ce que ne donne pas l'église de Sainte-Geneviève.

On serait tenté de croire que l'architecte de ce monument aurait eu, dans sa composition, pour principale vue, d'y faire montre de son talent, et qu'à cette seule considération il aurait sacrifié toutes les autres, comme il arrive volontiers que cela ait lieu dans ces projets totalement libres, que l'artiste n'imagine que comme exercices de l'imagination.

En examinant donc le monument de Soufflot sous ce rapport, on croit voir que l'architecte y voulut mettre de tout; par exemple, employer dans ses nefs des colonnes isolées, et cependant y pratiquer des voûtes en pierre de taille; par exemple, élever une coupole à triple voûte en pierre, et l'environner en dehors d'une colonnade isolée, enchérissant encore à cet égard sur celle de Saint-Paul à Londres; par exemple, placer en tête de son monument un frontispice en colonnes, plus élevé que celui du Panthéon à Rome, et que tous ceux

qui l'ont précédé. Mais tout cela n'a pu se faire qu'avec beaucoup de mécomptes. Ainsi l'intérieur de l'église a des colonnes isolées qui, dans le fait, ne portent rien, et des voûtes en pierre, aux dépens d'arcs-boutans cachés par les murs extérieurs, et ces voûtes découpées par des lunettes n'ont ni unité ni grandeur, et elles sont affectées d'un vice de légèreté peu conforme au caractère du monument. Ainsi, on peut reprocher à la colonnade qui environne le dôme, de découper son ensemble en deux masses, qui le rapetissent et en rompent l'unité. Ainsi, le péristyle au front du monument, nonobstant sa grandeur, et peut-être par sa grandeur même, tend à diminuer l'effet de l'ensemble qui se trouve ainsi divisé, non pas en deux parties, mais en deux *tout*, dont chacun nuit à l'autre, ce qui donne l'idée de deux édifices indépendans. Il y a encore à objecter contre la disposition du péristyle, le trop de largeur des entre-colonnemens, et l'agroupement des colonnes d'angle, pour opposer résistance à l'effet, soit des plates-bandes, soit de la voûte de l'intérieur du porche.

Après ces observations critiques, il faut rendre à l'édifice la justice qu'il mérite sous d'autres rapports. Ce fut d'abord, lorsque le projet en fut conçu et adopté, une nouveauté très hardie, que l'entreprise d'un péristyle en colonnes corinthiennes de 60 pieds de hauteur, réunies entre elles par des plates-bandes formées de claveaux qui, à la vérité, sont maintenus dans leur position horizontale par des armatures de fer. Quelque opinion que l'on ait du procédé auxiliaire d'un semblable moyen, et quand on avouerait que l'art de bâtir, en chaque pays, doit mesurer ses entreprises sur la nature

de ses matériaux, on ne saurait disconvenir que le péristyle de Sainte-Geneviève présente, à quelques irrégularités près, une masse imposante, et, dans son genre, la plus considérable des temps modernes, et peut-être des siècles passés.

Quant à l'intérieur de l'église, si l'on en considère le plan et l'élévation, abstraction faite des considérations précédentes, on conviendra qu'apprécié sous le simple rapport de combinaisons indépendantes d'un emploi déterminé, la composition de Soufflot dénote un talent ingénieux, et offre un parti dont on doit admirer l'adresse et l'intelligence.

Mais la coupole surtout attirera toujours l'attention des constructeurs. C'est le premier ouvrage de ce genre qu'on ait osé porter à cette élévation, avec trois voûtes concentriques en pierres de taille. Nous ne rapporterons point ici les nombreux débats, dont le simple projet de cette coupole devint en son temps la matière. Il a manqué à Soufflot de vivre assez pour jouir de son triomphe. Cet honneur a été réservé à M. Rondelet, qui probablement n'aurait eu que la seconde part dans ce beau travail, si son maître eut vécu, et qui aujourd'hui a seul le droit de s'approprier le succès d'une entreprise, dont toutefois la première pensée appartient au premier auteur du monument.

On sait que des lézardes, produites dans les pierres de parement des quatre piliers du dôme, firent croire, il y a vingt-cinq ans, que la pesanteur de la coupole en était la cause. M. Rondelet qui avait assisté à leur construction, savait que ces avaries provenaient d'un vice de l'appareil. Il réussit à y porter le remède nécessaire,

et en renforçant la masse des piliers, sans nuire à l'ordonnance, il a redonné au tout une solidité, qui ne permet plus d'inquiétude sur la durée de la coupole.

Quel que soit le jugement qu'un goût sévère puisse porter de l'architecture du temple élevé à la patronne de Paris, nous devons dire qu'en ce genre, comme en beaucoup d'autres, il faut juger les hommes et leurs ouvrages, en se reportant aux temps qui les ont produits. Le monument de Soufflot fut véritablement celui qui remit en honneur le style de l'antiquité, au moins pour la grandeur de la conception, pour l'emploi des colonnes isolées, pour la pureté des ordonnances, et qui bannit de la décoration les ornemens capricieux, qu'un goût de mode mesquin et bâtard avait depuis long-temps accrédité.

Nous dirons, en un mot, que ce monument a été, dans son genre, le plus grand du dix-huitième siècle.

Son plan qui, comme on l'a dit, présente une croix grecque, a 340 pieds de long, en y comprenant le péristyle; sa largeur est de 250 pieds (hors d'œuvre); le dôme a 62 pieds 8 pouces de large; la hauteur totale du monument, à l'extérieur, en y comprenant la lanterne de la coupole, est de 340 pieds, mesure égale à la longueur de l'édifice.

Soufflot avait embrassé dans l'ensemble du plan de Sainte-Geneviève, le projet d'une grande et belle place, précédée d'une large rue, aboutissant à la rue Saint-Jacques, et se terminant du côté de l'église par une portion de cercle. Une moitié de ce projet a déjà reçu son exécution par la construction de l'École de Droit, qui fut élevée sur les dessins de Soufflot, avant même l'achè-

vement de l'église. Ce bâtiment d'un caractère simple, offre au dedans comme au dehors, une bonne masse, une disposition sage et une solide construction. Soufflot avait refusé toute espèce d'honoraires pour ce travail. Le conseil d'administration de l'école ne crut pouvoir lui mieux témoigner sa reconnaissance, que par une délibération solennelle, qui accorda à tous ses descendans portant le nom de Soufflot, le privilège de suivre gratuitement les cours de la faculté.

Soufflot, malgré les grandes entreprises qui auraient pu occuper tout le temps de sa vie, n'a pas laissé encore que de donner ses soins à quelques constructions particulières d'hôtels, dont il serait assez difficile de donner les indications.

On doit citer aussi de lui, comme ouvrage d'un médiocre intérêt, le petit château d'eau, au coin des rues Saint-Honoré et de l'Arbre-Sec, l'orangerie du château de Menars; le trésor et la grande sacristie de Notre-Dame à Paris.

Soufflot avait essuyé, au sujet de la construction de son dôme, de vives critiques et de violentes contradictions. Effectivement, selon le plan exécuté de son vivant, quatre piliers triangulaires, d'une médiocre épaisseur, devaient être les supports de la coupole. Leur masse avait été réduite à dessein de contraster le moins possible avec les ordonnances des colonnes isolées. On douta, dans le temps, que les bases sur lesquelles on voulait faire porter un si grand poids, fussent capables d'en soutenir la charge. Il y eut à ce sujet de nombreuses discussions; mais le projet de Soufflot eut pour lui les calculs, et il fut exécuté après sa mort. Les fractures mul-

tipliées qui se manifestèrent peu après aux quatre piliers et dans les colonnes qui leur étaient adossées, donnèrent lieu de renouveler l'accusation. Quoique d'autres causes aient, comme on l'a déjà dit, occasioné ces accidens, on ne saurait affirmer que l'exiguité de la masse des piliers n'ait pu y contribuer.

Soufflot n'eut pas la force d'âme nécessaire pour résister à ces désagrémens. Ce qui l'affligea le plus vivement, c'est qu'il trouva des ennemis dans quelques hommes qu'il avait le plus affectionnés, et qui lui devaient le plus de reconnaissance. Sa santé en fut altérée, on le vit dépérir insensiblement; il mourut au bout de peu de temps, le 29 août 1781.

Soufflot était d'un caractère vif, il avait l'humeur brusque; mais le cœur sensible, noble et généreux. Sa passion pour l'architecture ne lui avait fait négliger aucun des autres arts, et il cultiva toujours la littérature.

Il avait traduit en vers, avec autant de grâce que de précision, plusieurs morceaux de Métastase; mais cette traduction n'a pas vu le jour. Il fit lui-même son épitaphe en quatre vers, qui le peignent fidèlement, et qu'on a placés au bas de son portrait.

Pour maître dans son art, il n'eut que la nature:
Il aima qu'au talent on joignît la droiture;
Plus d'un rival jaloux, qui fut son ennemi,
S'il eût connu son cœur eût été son ami.

APPENDICE

CONTENANT

L'ENUMÉRATION PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

D'UNE SECONDE SERIE D'ARCHITECTES,

AVEC LA NOTICE TRÈS SUCCINCTE DE LEURS OUVRAGES.

APPENDICE.

NICOLA DA PISA, architecte du treizième siècle, construisit dans plus d'une ville un grand nombre d'édifices, entre lesquels on cite encore, comme toujours remarquables, à Florence, l'église de la Trinité, d'une simplicité qui va jusqu'à la nudité, mais dont Michel-Ange ne se lassait pas d'admirer le grand parti; à Sienne, le Campanile des Augustins, édifice octogone en dehors et circulaire intérieurement, où se trouve ce bel escalier à péristyle circulaire dont la rampe est portée sur des colonnes, et dont Bramante a fait une imitation au Vatican.

ANDREA DA CIONE (ORCAGNA), peintre, sculpteur, architecte et poète, s'est immortalisé à Florence, sa patrie, par la construction de la grande et magnifique *loggia* qui orne la place du Grand-Duc. On y admire la beauté et la solidité de la construction, la grandeur et la belle forme des arcades, qui sont tout-à-fait de plein cintre. Dans la suite, Côme de Médicis ayant demandé pour continuer la décoration de cette place un projet à Michel-Ange, celui-ci répondit qu'il n'y avait rien de mieux à faire que de continuer la *loggia* d'Orcagna.

FILARETE (ANTONIO), architecte et sculpteur. Comme sculpteur, il est connu pour avoir fait, avec Simon,

les portes de bronze de l'ancien Saint-Pierre à Rome, et transportées depuis dans le nouveau. Comme architecte, il s'est fait beaucoup d'honneur par le grand hospice que François Sforce fit construire à Milan, en 1457. C'est un des plus grands et des plus beaux édifices qu'il y ait en ce genre.

FRANCESCO DI GEORGIO SANESE, architecte du célèbre palais du duc d'Urbin. On y vante un escalier d'une construction merveilleuse.

GUILIANO DA MAYANO. Il reste de lui à Naples, au *Castel nuovo*, un fort bel arc triomphal en marbre, enrichi de fort bonnes sculptures; mais son monument principal est, à Rome, le palais de Venise, une des plus vastes constructions de cette ville. On y employa, dit-on, des pierres et des débris du Colysée.

BENEDETTO DA MAYANO, élève et neveu du précédent, exécuta la superbe chaire en marbre, ornée de bronzes, pour l'église de Sainte-Croix à Florence, et fut le premier architecte du célèbre palais Strozzi, augmenté et terminé par Cronaca, qui en fit le magnifique couronnement.

GIOCONDO (FRA), littérateur et savant antiquaire, dut toutefois sa réputation à l'architecture. Beaucoup de ses ouvrages ont disparu. Appelé à Paris par Louis XII, il construisit en sept années, dans cette ville, le pont Notre-Dame. Nommé avec Raphaël et San Gallo architecte de Saint-Pierre, il mourut à Rome.

LOMBARDO (SANTE), fils et neveu de plusieurs ha-

biles architectes de ce nom à Venise, il fut l'auteur du bâtiment fort connu dans cette ville sous le nom de *Scuola di san Rocco*. Il y construisit le magnifique palais *Vendramini*, qui ne le cède à aucun de ceux qu'on vante le plus. On lui attribue encore l'architecture du palais *Gradenigo*, et du palais *Trevisani*, à Santa Maria Formosa.

FALCONETTO fut peut-être le plus habile élève de la première école d'architecture vénitienne, celle qui précéda les Sansovino, les Palladio, etc. Toutefois sa véritable école fut l'antiquité, dont il étudia les débris dans plusieurs voyages qu'il fit à Rome et encore à Pola, où il dessina les précieux restes de cette ville antique. Il bâtit pour Ludovico Cornaro un fort beau palais. On doit citer de lui l'église de la *Madonna delle Grazie*, pour les dominiquins, un *Odeum* ou théâtre circulaire pour les concerts. Il avait fait une étude approfondie de Vitruve.

SERLIO (SEBASTIANO), élève de Balthazar Peruzzi et héritier de ses dessins, qu'il mit en œuvre dans les troisième et quatrième livres du Traité d'architecture qu'il a publié. Il est plus connu par ce traité que par ses monumens; il l'est aussi plus particulièrement en France, où il passa une grande partie de sa vie, et où il fut employé tant au palais du Louvre qu'à celui de Fontainebleau. Mais ces édifices ont subi tant et de tels changemens, qu'on est en peine d'y discerner avec quelque certitude ce qui doit ou peut lui appartenir. Son premier titre de célébrité est aujourd'hui son *Libro d'Architettura*, fort estimé des architectes.

VASARI (GEORGIO), peintre, architecte, écrivain, biographe. Il réunit à l'art de peindre, dans lequel il se distingua par une facilité et une fécondité prodigieuses, le savoir et la pratique de l'architecture. Il en donna des preuves signalées à Florence, dans le plan et la construction du grand édifice terminé par Buontalenti, et qu'on appelle encore *gli Uffizi*, quoiqu'il soit devenu depuis, par un changement de destination qui l'a rendu plus fameux, le muséum d'art, ou ce qu'on nomme actuellement la galerie de Florence. Un immense travail, et qui en son temps lui fit beaucoup d'honneur, fut la refonte et la restauration du *palazzo vecchio*. Mais l'ouvrage sur lequel se fonde plus généralement la réputation de Vasari est sa collection biographique intitulée *Vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architetti.*

ANDROUET DUCERCEAU, architecte de Henri IV, construisit à Paris le Pont-Neuf, commencé en 1578, et qui ne fut terminé qu'en 1604 par Guillaume Marchand. Il décora Paris de plusieurs grands hôtels dont il ne reste que le souvenir; donna sous le règne de Henri IV le dessin de la première partie de la grande galerie que le roi fit ajouter à son château du Louvre; eut part aux augmentations du château des Tuileries, et fit imprimer sur son art plusieurs ouvrages, entre lesquels on distingue celui qui s'intitule *des plus excellens Bâtimens de France, à Paris,* 1576.

PELLEGRINO TIBALDI fut un des architectes de la cathédrale de Milan, de l'église Saint-Laurent et de celle des Jésuites de la même ville. Il construisit la grande cour du bâtiment de l'Institut à Bologne. Mais le pre-

mier titre de sa réputation auprès des connaisseurs est d'avoir conçu et exécuté l'ensemble de la belle maison professe des jésuites à Gênes. Ce monument remarquable tient un des premiers rangs, dans une ville certainement une des plus riches en beaux édifices. On en rencontrerait peu où se trouvent réunis autant des principaux mérites de l'art de bâtir. Pellegrino Tibaldi eut un héritier et un continuateur de son talent dans son fils Domenico Tibaldi, qui mourut jeune, non sans avoir laissé à Bologne plus d'un témoignage d'un goût excellent et d'une rare capacité.

BUON-TALENTI (Bernardo), architecte des plus habiles et des plus féconds de l'école florentine. La liste de ses ouvrages serait très nombreuse. Il joignit à l'exercice de l'architecture les connaissances et la pratique des travaux de tout genre qui sont du ressort du mécanicien, du décorateur, de l'ingénieur civil et militaire. Il termina le bâtiment de la galerie de Florence; il bâtit à Pratolino la maison de campagne du grand-duc. De lui sont le palais qu'on appelle le *Casino*, derrière Saint-Marc, les palais Piazza, Acciauli, et celui du grand-duc à Pise. Il donna les dessins du palais *Strozzi*, celui qu'on désigne par le surnom de *Canto de' Pazzi*. Nommé ingénieur en chef de la Toscane, il fit construire des ponts dans toute son étendue, et y éleva des digues. Il inventa beaucoup de machines de guerre, et il passa pour avoir donné la première idée des bombes et des mortiers.

FONTANA (Giov.), frère aîné du célèbre Dominique Fontana, qu'il aida dans les grands travaux dont celui-

ci fut chargé à Rome. On lui attribua toutefois, et à lui seul, la construction du beau palais Giustiniani. Mais son principal talent se porta vers l'étude et la pratique de l'architecture hydraulique. Il fut en conséquence chargé de la direction et du jeu des eaux pour les plus célèbres fontaines de Rome, telles que celles de *San Pietro in Montorio*, celle de la *strada Giulia*, etc. Les principales maisons de plaisance et les jardins de Frascati lui durent les ouvrages hydrauliques qui en font l'embellissement.

DELLA PORTA (Giacomo) termina plusieurs des grands ouvrages que Michel-Ange avait laissés incomplets, mais sans s'y permettre le moindre changement. Ainsi, de concert avec Dominique Fontana, il continua le sommet de la calotte du dôme de Saint-Pierre. Il opéra, avec la même fidélité, la continuation du projet de Michel-Ange dans l'architecture du Capitole. Chargé de poursuivre l'exécution de l'église du Jésus, commencée par Vignola, il fut beaucoup moins fidèle aux idées de son prédécesseur. Ce fut encore à lui que fut confié le complément du dernier étage du palais Farnèse, avec l'exécution de la grande *loggia* qui donne sur la *strada Giulia*. Peu d'architectes ont exécuté à Rome plus et de plus grands ouvrages. Les principaux sont le *Cortile* du collège de la Sapience, le palais Nicolini sur la place Colonne, le palais Gottofredi sur la place de Venise, la *villa* de Belvédère à Frascati, le palais Marchetti, la façade de Saint-Louis-des-Français, l'église des Grecs, et un fort grand nombre de fontaines plus ou moins ingénieuses.

DA PONTE (GIOVANNI), architecte vénitien, favorisé par le sort qui lui fit enfin écheoir la belle entreprise du pont de Rialto, sur le grand canal de Venise, dont les projets avaient excité vainement l'ambition de plusieurs des plus célèbres architectes. Il y a de lui à Venise de fort grandes constructions à l'Arsenal. On cite comme étant son meilleur ouvrage le bâtiment des prisons publiques.

LUNGHI (MARTINO). Trois architectes de ce nom, le grand-père, le fils et le petit-fils, ont eu successivement de la réputation à Rome. Mais le premier surtout s'est fait à juste titre un nom par quelques façades d'église, comme celle de *San Girolamo degli Schiavoni*, par la construction du palais Altemps, et à beaucoup meilleur droit encore par l'érection du vaste palais Borghèse, où l'on admire le *Cortile* en portiques à deux étages, un style d'ordonnance assez sage, une belle distribution d'intérieurs et de l'intelligence dans le plan sur un terrein irrégulier.

FLAMINIO PONZIO a élevé, dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, la riche chapelle en coupole, et qu'on appelle Pauline, du nom du pape Paul V, en pendant de celle qu'on nomme Sixtine, du nom de Sixte V, bâtie par Dominique Fontana. Entre beaucoup d'ouvrages de Flaminio Ponzio, à Rome, on distingue le grand escalier double du palais Quirinal (à Monte Cavallo), la reconstruction de l'église de Saint-Sébastien hors des murs, l'élévation du palais Schiara Colonna, où l'on trouve à louer la plus noble disposition et un très bon goût d'ornemens. La grande porte dorique de ce

palais est surtout renommée, et passe pour un morceau des meilleurs en ce genre.

CIGOLI (Luigi), peintre et architecte florentin, est mis au nombre des maîtres habiles de la fin du seizième siècle, dont Florence montre avec beaucoup d'estime les ouvrages. On distingue entre autres un portique, ou ce qu'on nomme la *Loggia* des *Tornaquinci*, d'une architecture mâle et correcte, l'élévation du palais Ranuccini, l'intérieur ou le cortile de celui des deux palais Strozzi, qui avait été élevé par Buontalenti. Cigoli fut à Rome l'architecte du palais jadis de Toscane, sur la place Madame. Ce fut lui qui donna les dessins et la composition du piédestal de l'ancienne statue en bronze d'Henri IV sur le terre-plein du Pont-Neuf, à Paris.

ZAMPIERI (Domenico) est le peintre si connu et si célèbre sous le nom de Dominiquin, qu'on lui donne habituellement. Il se distingue aussi entre les habiles architectes de son temps. Il donna à Rome le plan de la célèbre église de Saint-Ignace. C'est à lui qu'on attribue le dessin de la grande et belle porte du palais Lancellotti. Il construisit le Casino de la villa Ludovisi, coopéra, avec Jacques della Porta, à l'érection de la villa Aldobrandini, à Frascati, et il eut à en terminer seul l'exécution. Il avait fait de sérieuses études de l'architecture et avait aspiré à devenir architecte de Saint-Pierre.

SORIA (Gio. Batista) fut, parmi les architectes du dix-septième siècle, un de ceux qui surent encore se préserver des écarts de la manie de l'innovation, qui fit bientôt, à la suite de Borromini, les plus grands pro-

grès. Ce fut particulièrement alors la mode des frontispices d'église en placage. On cite de lui ceux des églises de *San Carlo de' Catenari*, *della Vittoria*, de *San Chrysogono*, de *Santa Catharina da Siena*. Entre toutes ces sortes de compositions de frontispices d'églises, on distingue, et avec raison, celle du portique et de la façade de l'église de San Gregorio.

PARIGI (Alphonzo), architecte, né à Florence, et renommé dans cette ville comme ingénieur, s'y fit une réputation par l'habileté avec laquelle il sut remettre d'aplomb le second étage du célèbre palais Pitti (aujourd'hui du Grand-Duc), qui du côté de la place débordait la ligne perpendiculaire de plus d'un demi-pied. Il fit des projets et commença l'exécution de quelques-uns pour l'augmentation du palais Pitti et l'embellissement de sa place. Un de ses meilleurs ouvrages est le palais Salviati, à Florence.

SILVANI (Gherardo) peut passer pour avoir été, à Florence, un continuateur du goût du seizième siècle, sur la fin duquel il naquit, et il est celui qui en a perpétué l'école avec le plus de succès pendant les deux tiers du dix-septième. Ce fut un des plus féconds architectes qu'il y ait eu, et, selon les biographes, on ne saurait nombrer tous les ouvrages qui remplirent jusqu'au dernier instant une vie de quatre-vingt-seize ans. On se contentera de citer dans ce nombre le palais du comte Alberto, les *villa* Guadagni et Guiccardini, le palais de Luca degli Albizzi, l'église des Théatins, le couvent de Santa Maria degli Angeli, le palais de Jean-Baptiste Strozzi, le palais Capponi, un des plus beaux de Flo-

rence, le palais Marucelli, etc., etc. D'autres travaux remarquables donnèrent de la variété de ses talens de nouvelles preuves. On vante entre autres la savante restauration qu'il opéra dans les constructions de Sainte-Marie-des-Fleurs, ainsi que le renouvellement d'un nombre considérable d'édifices ou de palais, qui lui durent une nouvelle existence, grâce à son extraordinaire habileté dans l'art de rajeunir, sous le rapport de l'agrément et de la solidité, de trop anciennes constructions.

BERETTINI (DA CORTONA) connu sous le nom de *Cortone*. Ses principaux titres à la célébrité reposent sans doute sur l'art de la peinture. Mais le goût de son siècle, quoique déjà déchu de la grandeur des monumens produits par le siècle précédent, n'empêche pas de reconnaître ce qu'on doit à l'habileté et aux talens de cet artiste. C'est surtout sous le rapport du génie de la décoration qu'on le doit juger comme peintre. C'est aussi la même mesure de critique qu'il faut lui appliquer comme architecte, et c'est alors qu'il faut le louer d'être resté fort loin des abus et des écarts qui signalèrent en Italie le dix-septième siècle. Cortone, quoiqu'on ne puisse pas proposer son architecture comme modèle, n'a pas laissé de produire plus d'un monument recommandable par un style élégant et des compositions souvent ingénieuses. Son meilleur ouvrage est, à Rome, l'église de *Santa Maria della Pace*, qu'il a ragréée dans plus d'une de ses parties, et au-devant de laquelle il a élevé une des plus élégantes façades qu'on puisse citer, dans le genre des devantures d'église. Il faut encore faire mention de son portail de *Santa Maria in Via Lata*, qu'il regardait lui-même

comme son chef-d'œuvre, et de l'église de Saint-Luc, entièrement bâtie par lui. On lui doit aussi la croisée et la coupole de *San Carlo al Corso*.

MANSART (François), oncle de Jules Hardouin Mansart, de beaucoup le plus célèbre, a produit un assez grand nombre d'ouvrages, dont aucun n'a obtenu la renommée de ceux qui furent élevés par son neveu. La liste en a été publiée par Charles Perrault; on y apprend à regret que ces monumens pour la plupart ont disparu. Les uns ont été détruits, les autres ont été tellement changés ou dénaturés, qu'on aurait de la peine à y reconnaître les traces du talent de leur auteur. Les seuls qu'on puisse citer en preuve de son habileté sont les restaurations de l'hôtel Carnavalet, où il eut l'attention de ménager l'ancienne porte ornée des sculptures de Jean Goujon; l'église de la Visitation de Sainte-Marie, rue Saint-Antoine, qui ne consiste qu'en une coupole, quelques restes de l'église des Minimes, à la Place Royale, celle de l'Abbaye du Val-de-Grâce, qui ne fut élevée par lui que jusqu'à la hauteur de neuf pieds au-dessus du sol, et qui fut continuée depuis par Le Mercier, enfin terminée par Le Muet et Gabriel Leduc.

LE MUET fut un des architectes les plus employés de son temps, si l'on en croit les notices des maisons particulières, et des hôtels qu'il construisit, mais dont il serait difficile de retrouver aujourd'hui les vestiges. Son véritable titre à la réputation est le choix qu'Anne d'Autriche fit de lui pour achever l'édifice ou monastère déjà commencé par deux architectes, du Val-de-

Grâce, et l'église du même nom, dont il éleva la coupole, que racheva Gabriel Leduc. Il commença l'église des Augustins de la place des Victoires. On a de lui trois ouvrages de théorie pratique sur l'architecture.

BRUANT (Libéral) partagea avec d'autres architectes ses contemporains la construction et la conduite de plusieurs ouvrages, comme avec Le Veau, l'exécution de l'hospice connu sous le nom de la Salpétrière; comme avec Pierre Le Muet, la conduite de l'église des Augustins de la place des Victoires. Mais le plus grand et sans comparaison le plus beau monument de Libéral Bruant fut l'hôtel royal des Invalides, dont il donna seul les plans et conduisit l'exécution, à la réserve de l'addition faite à son église par le dôme, dont Jules Hardouin Mansart fut l'architecte. Or, dans ce grand ensemble de bâtimens, on distinguera toujours la magnifique cour de cet établissement, composée de deux ordres de grands portiques élevés l'un au-dessus de l'autre, ouvrage qui par la pureté de son architecture, la grandeur de ses proportions et le caractère même de sa construction, rappelle avec succès les grands *cortile* de l'Italie, et ne leur cède peut-être que par le manque de voûte. L'œil est blessé de voir que d'aussi nobles galeries et d'une si belle exécution ne soient couvertes que par de pauvres plafonds en bois.

ALGARDI, sculpteur et architecte. Il doit à ses ouvrages en sculpture sa principale réputation. Mais il ne lui a manqué que de vivre plus long-temps pour égaler et même surpasser, comme architecte, la renommée qu'il s'est acquise en sculpture. C'est bien ce qu'a prouvé

l'élégante Villa Pamphili, la plus remarquable des maisons de plaisance situées dans le voisinage de Rome. Elle est renommée sous le rapport de l'art, moins encore par la magnificence de ses jardins que par le goût de son architecture, par la disposition de ses masses, par ses embellissemens de détail, tels que ses ornemens en stuc, restés modèles de cette pratique décorative. Algardi fut l'architecte de la façade de l'église de Saint-Ignace, et on lui doit les dessins du célèbre maître-autel de l'église de Saint-Nicolas-des-Tolentins.

LE VEAU, habile architecte qui fut employé dans beaucoup de monumens, soit comme coopérateur, soit comme continuateur, ce qui fait que fort souvent on a beaucoup de peine, faute de renseignemens historiques, à décider ce qui est de lui. Ainsi c'est sur de simples traditions qu'on lui attribue d'avoir coopéré au remaniement du château des Tuileries, d'avoir eu une part à l'achèvement du pavillon du milieu, et à la continuation, sur le quai, de la grande galerie en pilastres corinthiens. Il passe avec plus de vraisemblance pour avoir été l'auteur du plan et de l'élévation du collège Mazarin, que Dorbay son élève termina après lui. Un grand nombre d'hôtels et de constructions particulières furent élevés sur ses dessins; mais presque tous ces ouvrages ont disparu. Il n'en reste aujourd'hui qu'un seul, quoique fort dénaturé : c'est, à la pointe de l'île Saint-Louis, le charmant palais qu'on appelait l'hôtel Lambert, dont Le Sueur et Le Brun avaient à l'envi décoré les intérieurs de leurs peintures.

RAINALDI (GIROLAMO) et CARLO son fils. Le premier acheva, à Rome, les constructions du Capitole et la maison professe des Jésuites, à Bologne, leur collège de Sainte-Lucie, à Frascati pour la famille Borghèse, le casin de la Villa Taverna, à Rome le palais Pamphili de la place Navone, un des plus considérables de cette ville, et qui se recommanderait pour sa belle disposition parmi les plus renommés, si la grandeur du style répondait à la grandeur de la masse. De *Carlo Rainaldi*, les principaux ouvrages sont l'église de Sainte-Agnès à la place Navone, plusieurs frontispices d'église dans le genre insipide des ordres en placage l'un sur l'autre. Mais on lui doit des éloges pour deux édifices qu'il ne termina pas toutefois entièrement, on veut parler de deux églises en coupole, précédées symétriquement chacune d'un péristyle à colonnes isolées, qui se font pendant sur la place qu'on appelle *del Popolo*, en face de la porte d'entrée de Rome par la voie Flaminienne. De lui encore il faut citer, entre beaucoup d'autres ouvrages, la façade de Sainte-Marie-Majeure du côté de Saint-Jean-de-Latran.

BULLET (PIERRE) fut élève, dessinateur et appareilleur de François Blondel, l'architecte de la porte Saint-Denis. Le plus célèbre de ses ouvrages fut sans contredit cet arc de triomphe placé à une des entrées de Paris par la rue Saint-Martin, et auquel on a donné le nom de porte, aussi improprement qu'au monument de son maître, à l'entrée de la rue Saint-Denis. Quoique inférieur à celui-ci sous le rapport de la composition et de la décoration, on trouve que les proportions de sa masse

générale et la disposition de ses trois ouvertures le rapprochent davantage des modèles de l'antiquité. Bullet a fait beaucoup d'ouvrages, et fut employé comme constructeur dans plus d'une entreprise utile. Telle fut celle de l'élargissement du quai Pelletier, au moyen d'une voussure coupée dans son ceintre en quart de cercle, qui retient un trottoir de six pieds de large. On a de cet architecte un traité d'*architecture pratique*, qui contient le détail des toisés et devis et tout ce qui regarde la jurisprudence des bâtimens.

DE ROSSI (ANTOINE-JEAN) s'acquit une fort grande réputation à Rome dans le dix-septième siècle, dont il parcourut la période presque entière, par la construction d'un grand nombre de palais somptueux, entre lesquels on a toujours distingué le palais Renuccini, dans la rue du Cours, et surtout le palais Altieri, qui passe pour être son chef-d'œuvre. Bien qu'on ne trouve point dans le style de son architecture cette correction de détails, cette sévérité de formes qui recommandent particulièrement les ouvrages du seizième siècle, on doit convenir que, dans l'ordonnance de ce palais, Antoine de Rossi a fait preuve de plus d'un genre de mérite. On s'accorde à y reconnaître beaucoup de noblesse dans la disposition, et un accord très heureux entre l'élévation de l'intérieur et celle de la masse extérieure. On regrette toutefois qu'il manque à ce palais d'être terminé dans celle de ses parties qui est en retour sur la rue dont il fait l'angle. De Rossi fut auteur, tant à Rome qu'en d'autres pays, d'une multitude d'ouvrages qui lui procurèrent une fortune considérable.

GUARINI obtint de son temps une assez grande réputation, grâce au triste avantage qu'il eut d'enchérir encore sur la corruption du goût de Borromini. Il la dut aussi en partie aux connaissances mathématiques qu'il posséda dans un assez haut degré. Cette étude dont il fit une bizarre application non pas seulement aux moyens de la solidité dans la bâtisse, mais aux combinaisons de toutes les manières dont les matériaux peuvent se prêter aux jeux de l'imagination du constructeur, lui procura la malheureuse facilité de tourmenter et de torturer tous les élémens de l'architecture. Il n'employa ainsi ce qu'on appelle la science du trait en construction, qu'à faire de son art un jeu de difficultés. Nul ne porta plus loin le talent de la bizarrerie. Ennemi déclaré de toute forme simple, il put défier le spectateur de trouver dans ses ouvrages, ni une ligne droite, ni une courbe régulière. Ses édifices sembleraient avoir été destinés à devenir des espèces de démonstrations de problèmes géométriques. Le nombre de ses édifices est considérable. Architecte du duc de Savoie, il construisit à Turin la porte du Pô, la chapelle en rotonde du Saint-Suaire, l'église de Saint-Laurent-des-Théatins, l'église de Saint-Philippe de Néri et beaucoup de grands palais. A Modène sa patrie il éleva l'église de Saint-Vincent. On ne citera point toutes les autres villes où se voient des édifices élevés sur les dessins de Guarini. Paris avait de cet architecte une église des Théatins qui a été détruite.

PUGET (Pierre), peintre, sculpteur et architecte. Marseille, qui fut sa patrie, possède plus d'un monument

de son savoir en architecture. On doit compter dans ce nombre les belles façades de plusieurs grandes maisons richement décorées des ordres de l'architecture, et qui forment une partie remarquable de la rue du Cours. Citons encore, comme son ouvrage, la construction de la Halle au poisson, une maison par lui bâtie pour lui-même, et l'église de la Charité, surmontée d'une coupole, monument qui fut après sa mort terminé par son fils.

MONTI (GIACOMO), architecte bolonais, qui bâtit à Modène l'église de Saint-Augustin, et à Bologne, sa patrie, la belle église dite *Corpus-Domini*. Il éleva pour lui-même un des beaux palais de cette ville. Mais son plus notable ouvrage, et le plus grand de ce genre qu'il soit possible de citer, est cette suite immense de portiques en arcades, qui de la porte, qu'on nomme à Bologne *de Saragossa*, conduit dans une longueur de deux milles à la montagne de la *Guardia* et à l'église qui s'élève à son sommet. Monti érigea encore l'arc magnifique servant de *propylée*, ou d'entrée aux portiques dont on a parlé.

GALLI (BIBIENA). Il y eut trois architectes de ce nom, *Ferdinand*, *François* son frère, et *Antoine* fils de Ferdinand.

Le premier construisit à Parme, pour le duc Ranuccio-Farnèse, la superbe maison de *Colorno*, qu'il orna de jardins et d'un beau théâtre. Le reste de sa vie fut occupé par des travaux soit de théâtres, soit de décorations, dont il remplit toute l'Italie.

Le second suivit la même carrière, et s'illustra par

de semblables ouvrages à Vienne et en Lorraine, en Italie et surtout à Vérone, où sous les inspirations du célèbre Scipion Maffei il construisit ce théâtre philarmonique vanté comme un chef-d'œuvre.

Le troisième, c'est-à-dire Antoine Bibiéna, perpétua la célébrité de son surnom en Italie, par un talent qu'on peut regarder comme patrimonial dans cette famille. Il continua de le faire admirer par le savoir et la pratique des mêmes sortes d'ouvrages scéniques. C'est à lui qu'est due la construction du célèbre et nouveau théâtre de Bologne, construit intérieurement et extérieurement tout en pierre. Il fut terminé en 1763, moins son portique antérieur.

FONTANA. L'histoire de l'architecture en Italie compte quatre architectes du nom de Fontana.

Le premier et le plus ancien est Jean (*Giovanni*), frère aîné de *Dominique*, le plus célèbre de tous et dont on a donné l'histoire dans ce recueil (tome II, page 69); le troisième fut *César Fontana* fils de Dominique. A l'égard du quatrième, *Charles Fontana*, on n'est pas très certain qu'il fût de la famille des précédens.

César Fontana hérita des titres, des places, et en grande partie des talens de Dominique son père. Il fut l'architecte du grand édifice converti depuis à Naples en Muséum, et qu'on apelle *Palazzo de' Studi*. C'est le bâtiment qui renferme aujourd'hui les accadémies, l'école de botanique, le cabinet des antiques, etc.

Charles Fontana fut élève de Bernini. Comme son maître, il fut porté à échanger contre la sévérité des principes de l'art antique, le relâchement du goût de la dé-

coration moderne. La liste de ses ouvrages serait nombreuse. Il éleva la coupole de Monte-Fiascone, fut à Frascati l'auteur du palais et de la villa Visconti. Entre beaucoup de ses entreprises à Rome, on distingue l'achèvement du grand palais de *Monte-Citorio* et de la fontaine de *San Pietro in Montorio*, la belle fontaine de Santa Maria in *Trans-Tevere*, l'église des religieuses de Sainte-Marthe, le palais Grimani; mais un de ses meilleurs édifices fut le palais Bolognetti.

GIBBS (Jacques), architecte anglais, qui a élevé et projeté un fort grand nombre d'édifices à Londres, et en d'autres lieux de l'Angleterre. Ses principaux ouvrages à Londres sont l'église de Saint-Martin et celle de Sainte-Marie-du-Strand. La première présente à l'extérieur un assez beau péristyle corinthien. L'enceinte extérieure est ornée de pilastres du même ordre. L'intérieur se compose de cinq nefs en arcades sur colonnes. L'église de Sainte-Marie-du-Strand a en avant un portique circulaire en colonnes, et ses murs extérieurs sont ornés de deux ordres de colonnes engagées et l'un au-dessus de l'autre. Gibbs a construit à Oxford la célèbre bibliothèque Radcliffe. C'est une rotonde ornée à l'extérieur de colonnes corinthiennes accouplées. L'intérieur offre une grande salle aussi circulaire, décorée de pilastres ioniques. L'œuvre complète de Gibbs a été gravée et publiée par lui. On y parcourt les dessins de beaucoup d'édifices ou exécutés, ou simplement projetés qui rappellent le style d'Inigo Jones, et par conséquent de Palladio.

GALILEI (Alexandre), architecte Florentin, dont

le talent ne se développa qu'à Rome, où Clément XII l'avait appelé, dans trois ouvrages sur lesquels se fonde sa réputation, savoir, la façade de Saint-Jean-des-Florentins, le grand portail de Saint-Jean-de-Latran, et la belle chapelle Corsini que renferme cette basilique. L'ensemble de la composition du portail de Saint-Jean-des-Florentins ne manque ni de grandeur, ni de richesse, ni d'une certaine beauté d'ordonnance. Mais le frontispice de Saint-Jean-de-Latran est sans doute une des masses d'architecture les plus remarquables qu'on ait exécutées en ce genre. Le besoin d'y ménager une *loggia* pour la bénédiction papale a sans doute obligé l'architecte à prendre un de ces partis qu'on appelle de composition, qui sortent nécessairement des élémens de cette simplicité d'où procède la véritable grandeur. Le genre une fois admis, on peut dire que l'œuvre de Galilei a quelque chose de théâtral et d'imposant. Le dessous du portique ou le vestibule de l'église se fait admirer par la richesse et l'élégance des ornemens. Toutefois, pour l'homme d'un goût un peu sévère, le meilleur morceau de Galilei sera la chapelle qu'il a construite et décorée, dans Saint-Jean-de-Latran, pour la famille Corsini. Il y règne un fort bon genre d'ornement et une assez grande sagesse d'ordonnance.

SALVI (Nicolas) fut un des hommes les plus instruits de son temps. Après avoir essayé, dans ses études, de toutes sortes de connaissances, le goût de l'architecture finit par l'emporter chez lui sur tous les autres. Il y a de lui un fort grand nombre d'ouvrages, mais d'une mesure inférieure à celle de son talent et de sa capacité

réelle, et son nom serait peu connu s'il n'eût été l'auteur d'un monument, le plus célèbre, en son genre, de tous ceux qu'on voit à Rome et qu'on pourrait citer ailleurs, la Fontaine de Trevi, qui, par son étendue, la magnificence de ses eaux et de ses sculptures, n'a d'égale en aucune ville, et offre une sorte de théâtre hydraulique permanent, dont il n'y a point d'autre exemple. Les travaux de décoration extérieure furent les moindres de cet ouvrage, qui pour la conduite des eaux, et à raison de toutes sortes de difficultés et de contrariétés, fut treize ans à terminer. La masse de l'architecture, qui consiste dans la façade du palais auquel la fontaine est adossée, n'est pas celle que le goût aurait desirée. Mais il est probable que l'architecte ne fut pas libre d'assortir ce fond, à l'idée d'un palais qui aurait convenu au Neptune colossal, principal objet de cette décoration.

SACCHETTI (Gio. Batista) fut élève d'Ivara et devint son successeur dans la réédification du palais du roi à Madrid. L'ancien ayant été réduit en cendres l'an 1734, Ivara avait présenté pour sa reconstruction, mais sur un terrein plus étendu, un nouveau projet dont le modèle en relief s'est conservé. Mais Ivara mourut, et le roi voulut qu'on relevât le nouveau palais sur le terrein de l'ancien. Sacchetti fut chargé de l'entreprise. Le nouveau palais forme un carré de 470 pieds de long, dans chacune des lignes de ses quatre façades. Sa hauteur, jusqu'à la corniche, est de 100 pieds. La solidité de la construction y a été portée à un point qui a été blamé comme excessif, si toutefois il peut y avoir en ce genre un excès qui soit un défaut. L'on entre dans ce palais

par six portes dont cinq donnent entrée dans une cour de 140 pieds en carré. Il faudrait pour juger de la valeur de cette grande masse, sous le rapport de l'art, autre chose que la description de dom Antonio Conca. Toujours est-il permis de dire que c'est une des principales entreprises du dix-huitième siècle.

BOFFRAND fut un des meilleurs élèves de Jules Hardouin Mansart. Dans le cours d'une très longue vie, il exécuta les plus nombreux travaux. Le malheur pour sa réputation en France, fut que ses plus notables ouvrages, il les exécuta hors de son pays et de la capitale de la France. Il travailla surtout à Bruxelles, à Nancy et à Luneville pour les ducs de Lorraine, et à Wurtzbourg pour le Prince évêque de cette ville. A Paris il fit toutefois différentes constructions d'hôtels et de maisons, dont on donnerait difficilement l'indication. De lui cependant on peut citer l'hôpital des Enfans trouvés. Mais le morceau le plus célèbre sous le rapport de la construction et qui a le plus perpétué son souvenir à Paris, est le grand et magnifique puits de l'hospice de Bicêtre, ouvrage qui tient le premier rang entre les entreprises de ce genre.

FUGA (FERDINANDO) fut dans le dix-huitième siècle, un des derniers architectes célèbres qu'ait produits l'Italie. Naples et Palerme avaient eu les prémices de son talent; mais Rome se l'appropria pendant long-temps, par les grands travaux auxquels Clément XII, et depuis quelques-uns de ses successeurs, l'employèrent. Il termina l'ensemble du palais de Monte-Cavallo, et sur la place du même nom, il éleva le magnifique palais qu'on

appelle *Della Consulta*, édifice des plus considérables de Rome. Entre beaucoup d'autres de ses entreprises, on compte dans la *Strada Giulia* l'église *Della Morte*, le palais *Petroni* sur la place dite du *Gesu*. A la *Longara* le palais *Corsini*. C'est un des plus grands qu'on voie à Rome, et des plus vantés pour sa masse, et surtout pour la distribution de son intérieur. Mais l'ouvrage qui, peut-être, a fait le plus d'honneur à Fuga, est la belle restauration intérieure de la grande Basilique de Sainte-Marie-Majeure, qu'il décora d'un superbe plafond en caissons dorés, et d'un baldaquin soutenu par quatre grandes colonnes de porphyre. Naples revendiqua son talent, et l'appela de nouveau. Il y fut employé à beaucoup d'ouvrages, entre lesquels on distingue l'établissement du grand cimetière divisé en trois cent soixante-cinq caveaux, avec une église et un bâtiment d'administration. La grande cathédrale de Palerme lui doit aussi ses nouveaux embellissemens.

POMPEI (Alessandro). Une particularité distingue l'école d'architecture vénitienne, c'est qu'elle a produit, outre de célèbres architectes de profession, un assez bon nombre d'amateurs, nés dans les hauts rangs de la société, et qui, dignes du nom d'artiste, ont perpétué dans le cours du dernier siècle, le savoir, le bon goût et le style des plus grands maîtres. A la tête de ces amateurs artistes, on distingue le comte Pompei, qui se plut à construire son propre palais, dans sa campagne d'*Illagi*. Ce fut son coup d'essai, et bientôt on vit dans plus d'une campagne des environs de Vérone, s'élever sur ses dessins, et par ses soins, de semblables palais, pour le marquis Pinde-

monti, et le comte Giuliari, ce sont comme des traditions du goût de Palladio. Vérone obtint de son compatriote qu'il lui élevât divers édifices, entre autres le vaste bâtiment de la douane. Enfin, par amitié pour le marquis Maffei, il donna les dessins et exécuta la construction du bâtiment de l'académie Philarmonique.

Le comte *Girolamo del Pozzo*, autre seigneur contemporain, s'est illustré dans le même pays, par son excellent goût d'architecture, et a laissé de son savoir en cet art, des monumens très remarquables.

FIN DE L'APPENDICE.

TABLE GÉNÉRALE

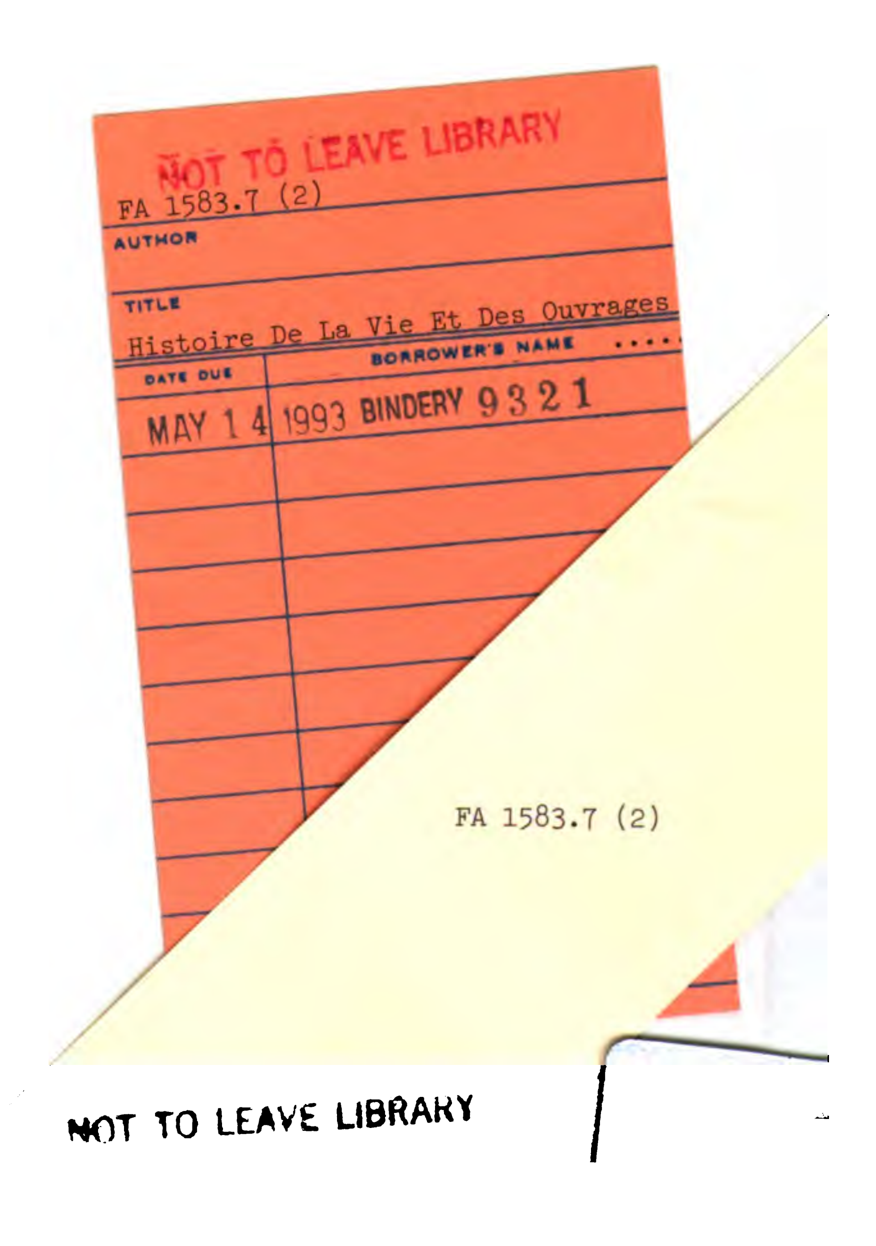
DES MATIÈRES CONTENUES DANS L'OUVRAGE.

TOME PREMIER.

Pages.

TOME SECOND.

FIN DU TOME SECOND ET DERNIER.


NOT TO LEAVE LIBRARY
FA 1583.7 (2)
AUTHOR
TITLE
Histoire De La Vie Et Des Ouvrages
DATE DUE
BORROWER'S NAME
MAY 14 1993 BINDERY 9321
FA 1583.7 (2)



